



**ANA FLÁVIA LOPES  
MIGUEL**

**SKOPEOLOGIAS  
MÚSICAS E SABERES SENSÍVEIS NA  
CONSTRUÇÃO PARTILHADA DO CONHECIMENTO**







**ANA FLÁVIA LOPES  
MIGUEL**

**SKOPEOLOGIAS  
MÚSICAS E SABERES SENSÍVEIS NA  
CONSTRUÇÃO PARTILHADA DO CONHECIMENTO**

Tese apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutora em Música, realizada sob a orientação científica da Doutora Susana Bela Soares Sardo, Professora Associada do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro e sob a coorientação do Doutor Samuel Mello Araújo Júnior, Professor Titular na Universidade Federal do Rio de Janeiro

Apoio financeiro da FCT e do FSE no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio.



Dedico este trabalho a todos os Skopeos.

Tempo houve em que Lisboa não tinha esse nome. Chamavam-lhe Olisipo quando os Romanos ali chegaram, Olissibona quando a tomaram os Mouros, que logo deram em dizer Aschbouna, talvez porque não soubessem pronunciar a bárbara palavra. Quando em 1147, depois de um cerco de três meses, os Mouros foram vencidos, o nome da cidade não mudou logo na hora seguinte: se aquele que iria ser o nosso primeiro rei enviou à família uma carta a anunciar o feito, o mais provável é que tenha escrito ao alto Aschbouna, 24 de Outubro, ou Olissibona, mas nunca Lisboa (...).

Aqui, falando de Lisboa, foi mencionada uma só, a do seu começo português: não será particularmente grave o pecado de glorificação... Sê-lo-ia, sim, ceder àquela espécie de exaltação patriótica que, à falta de inimigos reais sobre o que fazer cair o seu suposto poder, procura os estímulos fáceis da evocação retórica. As retóricas comemorativas, não sendo forçosamente um mal, comportam no entanto um sentimento de auto-complacência que leva a confundir as palavras com os actos, quando as não coloca no lugar que só a eles competiria. Naquele dia de Outubro, o então ainda mal iniciado Portugal deu um largo passo em frente, e tão firme foi ele que não voltou Lisboa a ser perdida. Mas não nos permitamos a napoleónica vaidade de exclamar: “Do alto daquele castelo oitocentos anos nos contemplam” – e aplaudir-nos depois uns aos outros por termos durado tanto... Pensemos antes que do sangue derramado por um e por outros lados está feito o sangue que levamos nas veias, nós, os herdeiros desta cidade, filhos de cristãos e de mouros, de pretos e de judeus, de índios e de amarelos, enfim, de todas as raças e credos que se dizem bons, de todos os credos e raças a que chamam maus. Deixemos na irónica paz dos túmulos aquelas mentes transviadas que, num passado não distante, inventaram para os Portugueses um “dia da raça”, e reivindicamos a magnífica mestiçagem, não apenas de sangues, mas sobretudo de culturas que fundou Portugal e o fez durar até hoje.

(José Saramago, “Palavras para uma cidade” in Folhas Políticas 1976-1998, Caminho, 1999, pp.178-182 e O Caderno, Caminho, 2009, pp.19-23)



## **o júri**

### **presidente**

Doutor Aníbal Manuel de Oliveira Duarte  
Professor Catedrático na Universidade de Aveiro

### **vogais**

Doutora Salwa El-Shawan Castelo-Branco  
Professora Catedrática na Universidade Nova de Lisboa

Doutora Regina Maria do Rego Monteiro de Abreu  
Professora Associada na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Doutora Susana Bela Soares Sardo (Orientadora)  
Professora Associada na Universidade de Aveiro

Doutor João Manuel Monteiro de Castro Vasconcelos  
Investigador Auxiliar na Universidade de Lisboa

Doutor Jorge Manuel de Mansilha Castro Ribeiro  
Professor Auxiliar na Universidade de Aveiro



## agradecimentos

Um agradecimento muito especial à Professora Susana Sardo, que acompanhou este percurso sempre disponível para ouvir as dúvidas mais inquietantes que me assombraram. Obrigada por me instigar e me desafiar; por me provocar a fazer o que nunca imaginei conseguir fazer; por ouvir as minhas ideias loucas; por tudo o que aprendi consigo e por tudo o que aprendemos juntas; pela amizade; pela companhia; pelo apoio constante; pela confiança.

Ao Professor Samuel Araújo, por ter partilhado a sua sabedoria e a sua experiência que se transformaram numa fonte de inspiração.

Aos Skopeos – Alexandre Dias da Silva, Álvaro Sousa, Celso Lopes, Fredson Cabral, Jorge Castro Ribeiro, Laize Guazina, Óscar Mealha, Paulo Maria Rodrigues, Ricardo Cabral, Rui Oliveira, Rui Raposo, Susana Sardo – a todos e a cada um de vós, um enorme muito obrigada por termos partilhado um projeto tão bonito. Quero aqui fazer um agradecimento especial ao Rui, ao Celso, ao Fred e ao Ricardo pela partilha de um quotidiano tão longo. Por todos os momentos que passámos juntos, pelas “fresquinhas” e pelas noites no Santo Antão (apesar de nunca quererem dançar comigo...!), pela paciência com que me aturaram, muito, muito obrigada!

Ao Grupo de Kola San Jon, por todos os saberes que têm partilhado comigo, pelo acolhimento sempre caloroso, por partilharem as vossas vidas, as vossas casas, as vossas famílias.

À Lieve, pela amizade e carinho, pela constante disponibilidade, pela atenção que dedica aos nossos apelos.

À memória de Eduardo Pontes.

À equipa da ACMJ, quero agradecer o acolhimento de todos os projetos que têm dado corpo à minha vida. Obrigada a todos e a cada um de vós.

Ao Grupo Musicultura, em especial, ao Alexandre, ao Sinésio, ao Diogo, à Elza, ao Kleber, à Mariluci, à Dayana e ao Fabio, por me terem acolhido nas vossas vidas. Pela amizade e pela enorme fonte de inspiração, obrigada!

À Patricia Opondo, pelo carinho especial com que me acolheu em Durban e com que me apresentou Nairobi. Por me ter aberto as portas de uma África para mim desconhecida, através das suas histórias de vida e do modo como se dedicou a “apresentar-me” outras músicas. Patricia, asante!

À AMD Team, em especial ao Lebo, à Thabile, ao Skiroz, à Nozuko e ao Innocent, mas também a todos os alunos do AMD Program, pelo acolhimento carinhoso, pela forma atenta como “cuidaram” de mim e pelas conversas tão ricas.

Ao INET-md e à Universidade de Aveiro, pelo apoio e por serem instituições que me encheram de orgulho ao “vestir” as suas “camisolas”.

À Cristina Silva pelo seu permanente apoio, pela amizade e carinho.

À equipa maravilhosa do Post-ip’13 – Aoife Hiney, Clarissa Foletto, Gllvano Dalagna, Marcos Araújo, Rui Oliveira. Por tudo o que vivemos e por tudo o que construímos em conjunto. Por multiplicarmos os significados deste projeto que vai tendo ecos diferentes em cada um de nós.

Aos meus colegas na jornada académica em etnomusicologia - Ana Cristina Almeida, Luis Figueiredo, Alexsander Duarte, Flavia Lanna, Patricia Lima, Helena Lourosa e Eduardo Lichuge

Ao Miguel Garcia pela confiança, pela oportunidade de participar na El Oído Pensante, pelas sugestões que são um exemplo de bom senso e seriedade intelectual.

À Júlia Carolino, por ter proporcionado a partilha de um projeto que se tornou tão especial.

Ao Paulo Costa, pela disponibilidade e pela abertura. Obrigada, por representares as instituições públicas de um modo tão humano.







## agradecimentos

Agradeço à luz que me guiou neste percurso longo e sinuoso. Agradeço à minha mãe, que permanentemente procura na lua e nas “nossas” estrelas que foram iluminar o céu, a energia que nos alimenta. Pelo modo como sempre, mas sempre, acreditou em mim. Pelo modo como as suas palavras de conforto ecoam em mim. Pelo modo como transforma as palavras e os sentimentos em gestos. E pelo modo como me inspira a tentar ser uma pessoa melhor. Minha querida mãe, és mesmo a melhor mãe do mundo. “Se benze que dá!”

À Gaëlle, por me ter ensinado que “escutar” pode significar dar atenção aos sinais silenciosos nos quais tropeçamos. Merci pour ta patience. Merci pour les “lunettes”!

À Adriana, pela amizade que nasceu no Catete. Pelas conversas no “Bem Bolado”, pelo ouvido atento.

Ao Chéu, à Patrícia e ao pequeno João, por continuarem a ser uma família do coração

Ao Luis, pela amizade que a distância não separa.

A ti Miguel, por teres um coração de ouro e por estares sempre “aí”.

Quero fazer um agradecimento especial à Lisa e à Maria Elisa. Pela amizade que nos une e por me terem proporcionado viver momentos tão especiais no Rio de Janeiro. Obrigada pelo vosso apoio e generosidade. Obrigada por me terem aberto a porta de vossa casa que se transformou no meu lar também.

Ao José Alberto e à Tamar, por o destino ter juntado as nossas vidas “debaixo do mesmo teto” e pela amizade que aí nasceu.

À Deborah “Zuca”, pela amizade, pela disponibilidade, pelo carinho, pela companhia. Pela proximidade e por me apresentares outros mundos.

Agradeço à “família Sardo”, “avó” Dulce, “avô” Manuel, Tomané, Salomé, Margarida, Mariana e Francisca por me terem acolhido na vossa família com tanto carinho e por me fazerem sentir em casa.

À Isabel, que conhece estes percursos sinuosos “do direito e do avesso”. Obrigada por me ajudares a ultrapassar os obstáculos neste longo percurso. Obrigada por teres partilhado a vida comigo. Obrigada pela companhia, pelo carinho, pelo permanente apoio, por acreditares em mim e por mantermos uma amizade especial.

Ao meu Pai, pelo carinho, pelo apoio e pelo modo como as “não palavras” mostram o seu amor por mim.

Agradeço ao meu irmão Paulo, à minha cunhada Salomé, por me terem dado a sobrinha mais linda do mundo! Maria, acho que é desta que a titi Ana vai passear contigo!

Este percurso implicou muitos momentos de ausência e de falta de disponibilidade. Acredito que a Rita é a pessoa a quem fiz mais falta. É, certamente, a pessoa de quem senti mais saudades. Assim, e com um profundo sentimento de amor, agradeço a paciência e a compreensão. Minha querida Rita “piricotecas”, desejo que a vida te sorria sempre! Para ti, que estás cansada de perguntar “Já acabaste a tese?”, tenho agora a resposta que mais anseias. Já acabei, Ritocas! Adoro-te. Gosto de ti. Amo-te daqui até à lua!



## **palavras-chave**

etnomusicologia, música, saberes sensíveis, práticas de investigação, patrimonialização, conhecimento emancipatório

## **resumo**

Esta tese enquadra-se no domínio da etnomusicologia e constitui uma proposta sobre o modo como as práticas de investigação definem instrumentos valiosos para a construção do conhecimento, num modelo em que a permeabilidade dos saberes é geradora de modos de fazer mundos emancipadores. A investigação foi desenvolvida a partir de um percurso dedicado ao estudo da música cabo-verdiana, iniciado em 2006, e caracterizado por uma progressiva imersão no terreno e pela adoção de diferentes práticas de investigação em estreito diálogo com as pessoas detentoras das músicas. Neste sentido, dialogo com duas experiências de observação: a do grupo Musicultura, no Rio de Janeiro/Brasil e a do AMD Program, em Durban/África do Sul.

Para a discussão sobre as práticas de investigação, esta tese recorre à análise da produção científica de etnomusicólogos que têm atuado no âmbito da etnomusicologia aplicada e que têm refletido sobre o modo como os contextos “convocam” os etnomusicólogos a mediar e a agir. Recorro a dois estudos de caso que constituíram o meu universo de observação, análise e ação: o processo de patrimonialização do Kola San Jon e o projeto Skopeofonia. No primeiro caso descrevo as práticas e o modo como foi construído o dossier de candidatura a PCI. No projeto Skopeofonia descrevo as práticas de investigação compartilhada pelos diferentes atores envolvidos (académicos e não académicos). A análise das consequências da patrimonialização do KSJ, conduziu-me a uma reflexão sobre o modo como a etnomusicologia e a música podem adquirir um protagonismo singular em ações de responsabilidade social. As discussões sobre as práticas protagonizadas pelo Skopeofonia permitiram-me aceder a diferentes versões de mundos através dos saberes e das experiências sobre música. Este processo refletiu-se num melhor entendimento sobre o modo como a música e outros saberes sensíveis, podem ser decisivos na promoção de saberes emancipatórios e na própria construção do conhecimento em etnomusicologia.



**keywords**

ethnomusicology, music, sensitive knowledge, research practices, patrimonialization, emancipatory knowledge.

**abstract**

This thesis lies within the domain of ethnomusicology and comprises a proposal for the way that research practices establish valuable instruments for the construction of knowledge, a model in which the permeability of knowledges is the creator of way of making emancipatory worlds. The research led from a journey dedicated to the study of Cape Verdian music that began in 2006, characterised by a progressive immersion in the field and by the adoption of different research practices in close dialogue with the music's keepers. In this sense, I discuss two observational experiences: with the Musicultura group, in Rio de Janeiro/Brazil, and with the AMD Program, in Durban/South Africa. In order to discuss research practices, this thesis contains an analysis of the scientific production of ethnomusicologists who have acted within the context of applied ethnomusicology and who have reflected on the way in which contexts "convoke" ethnomusicologists to mediate and to act. I employ two case studies which constitute my universe of observation, analysis and action: the process of the patrimonialization of Kola San Jon and the Skopeofonia project. In the first case, I describe the practices and the way the ICH application file was constructed. With regard to the Skopeofonia project, I describe the research practices shared between the different actors involved (academics and non-academics). The analysis of the consequences of the patrimonialization of KSJ led me to a reflection on how ethnomusicology and music can acquire a singular protagonism in actions of social responsibility. The discussions about the practices protagonised by Skopeofonia allowed me to access different versions of worlds through knowledges and experiences of music. This process is reflected in a deeper understanding of the ways in which music and other sensitive knowledges can be decisive in the promotion of emancipatory knowledges and in the very construction of knowledge within ethnomusicology.

<b>Lista de siglas .....</b>	<b>19</b>
<b>Índice de figuras, gráficos, tabelas e anexos.....</b>	<b>21</b>
<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>29</b>
“Is that Ethnomusicology?” .....	30
Percursos sinuosos .....	31
Novos paradigmas para o entendimento das humanidades .....	36
As práticas de investigação em etnomusicologia como desafios para a construção de conhecimentos emancipadores.....	40
Objetivos.....	41
Universo metodológico e de ação .....	45
<b>PARTE I - DESAFIOS CONTEMPORÂNEOS PARA A CONSTRUÇÃO DO CONHECIMENTO EM ETNOMUSICOLOGIA.....</b>	<b>51</b>
<b>1. Contextos e práticas em etnomusicologia na primeira metade do século XX.....</b>	<b>53</b>
1.1 Narrativas sobre a “etnomusicologia” na primeira metade do século XX.....	53
1.2 A convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial da UNESCO e a sua aplicação em Portugal .....	61
<b>2. Alguns modos de construção de conhecimento em etnomusicologia.....</b>	<b>72</b>
2.1 Etnomusicologia aplicada .....	72
2.2 Modos de fazer etnomusicologia.....	84
2.3 O trabalho de campo em etnomusicologia face aos desafios contemporâneos de investigação ...	90
2.4 Práticas, métodos e abordagens: ressonâncias em etnomusicologia.....	94
<b>3. Dois contextos, duas práticas: o African Music and Dance Program e o Grupo Musicultura.....</b>	<b>105</b>
3.1 O African Music and Dance Program .....	106
3.2 O Grupo Musicultura.....	117

<b>PARTE II - ESTUDOS DE CASO .....</b>	<b>133</b>
<b>4. O Kola San Jon como Património Cultural Imaterial em Portugal.....</b>	<b>135</b>
4.1 O processo de construção partilhada do dossier de candidatura a PCI.....	147
Conclusões parciais .....	168
<b>5. O Projeto Skopeofonia – Pesquisa participativa e dialógica sobre as práticas musicais no bairro Kova M.....</b>	<b>175</b>
5.1 O Skopeofonia em ação .....	179
5.2 “Para nós o respeito é fundamental!” .....	211
Conclusões Parciais .....	216
<b>CONCLUSÕES .....</b>	<b>223</b>
Os limites da pesquisa-ação participativa .....	226
A etnografia enquanto argumento para a discussão da teoria.....	230
A etnomusicologia enquanto prática para a emancipação de saberes .....	232
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>237</b>
Bibliografia .....	237
Legislação .....	250
Sítios online institucionais consultados .....	251
Discografia.....	251
Filmografia .....	252
Entrevistas .....	253
Anexos.....	254



## **Lista de siglas**

ABEM – Associação Brasileira de Educação Musical

ACMJ – Associação Cultural Moinho da Juventude

AMD Program – African Music and Dance Program

CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

CEASM – Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré

DeCA – Departamento de Comunicação e Arte

DGPC – Direção-Geral do Património Cultural

EA – Etnomusicologia Aplicada

FCSH - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia

ICTM – International Council for Traditional Music

IFMC – International Folk Music Council

INPCI – Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial

KSJ – Kola San Jon

PCI – Património Cultural Imaterial

PH – Património da Humanidade

SEM – Society for Ethnomusicology

SGAE – Study Group on Applied Ethnomusicology

SGAM – Study Group on African Musics

UA – Universidade de Aveiro

UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro

UNL - Universidade Nova de Lisboa

UKZN - University of KwaZulu-Natal

## Índice de figuras, gráficos, tabelas e anexos

### Figuras

Figura 1 – Imagem do Recital Final de Thabile Buthelezi (em primeiro plano), Howard College Theatre na UKZN, Durban, 27 de outubro de 2014. Fotografia de Ana Flávia Miguel .....	109
Figura 2 - Fotografia com a diretora do AMD Program e alunos do <i>Honours</i> em <i>Applied Ethnomusicology</i> da UKZN, 16 de outubro de 2014. Da esquerda para a direita Patricia Opondo, Jose Alberto Daniel Chemane, Nontobeko Sibiya, Lebogang Sejamoholo, Thabile Buthelezi, Ana Flávia Miguel, Nhlakanipho Ngcobo .....	110
Figura 3 – Imagem da performance do Ngalanga Ensemble no <i>9th African Cultural Calabash</i> , Howard College Theatre na UKZN, Durban, 18 de outubro de 2014. Fotografia de Ana Flávia Miguel.....	111
Figura 4 - Imagem de Nozuko Nguqu durante uma performance no <i>9th African Cultural Calabash</i> na UKZN, Durban, 18 de outubro de 2014. Fotografia de Ana Flávia Miguel.....	113
Figura 5 - Imagem da performance do grupo <i>Ikusasa Lethu</i> no <i>9th African Cultural Calabash</i> na UKZN, Durban, 18 de outubro de 2014. Fotografia de Ana Flávia Miguel.....	114
Figura 6 - Alunas do AMD Program na preparação dos alimentos para o jantar do <i>9th African Cultural Calabash</i> , Durban, 18 de outubro de 2014. Fotografia de Ana Flávia Miguel .....	115
Figura 7 - Imagem da entrevista a Elza Carvalho e a Diogo Nascimento, Rio de Janeiro/Brasil, 6 de fevereiro de 2012. Fotografia de Ana Flávia Miguel.....	123
Figura 8 - Imagem da entrevista a Kleber Moreira, Rio de Janeiro/Brasil, 13 de fevereiro de 2012. Fotografia de Ana Flávia Miguel.....	124
Figura 9 - Imagem da entrevista a Dayana Silva, Rio de Janeiro/Brasil, 8 de fevereiro de 2012. Fotografia de Ana Flávia Miguel .....	124
Figura 10 - Imagem da entrevista a Mariluci Nascimento, Rio de Janeiro/Brasil, 8 de fevereiro de 2012. Fotografia de Ana Flávia Miguel .....	125

Figura 11 - Imagem da entrevista a Sinésio Silva, Rio de Janeiro/Brasil, 7 de fevereiro de 2012. Fotografia de Ana Flávia Miguel .....	126
Figura 12 - Imagem da entrevista a Alexandre Silva, Rio de Janeiro/Brasil, 13 de fevereiro de 2012. Fotografia de Ana Flávia Miguel.....	126
Figura 13 - Imagem da entrevista a Fábio Monteiro, Rio de Janeiro/Brasil, 8 de fevereiro de 2012. Fotografia de Ana Flávia Miguel.....	127
Figura 14 - Imagem de membros do grupo Musicultura a confraternizar após apresentação de uma comunicação nas Jornadas de Iniciação Científica da UFRJ, Rio de Janeiro/Brasil, 5 de outubro de 2011. Fotografia de Ana Flávia Miguel.....	131
Figura 15 - Imagem de membro do grupo de KSJ, Kova M/Potugal, 27 de junho de 2009. Fotografia Ana Flávia Miguel.....	135
Figura 16 - Imagem da Festa de KSJ, Kova da M/Portugal, 27 de junho de 2009. Fotografia de Ana Flávia Miguel.....	139
Figura 17 – Imagem de duas koladeiras na Festa de KSJ, Kova M/Portugal, 22 de junho de 2014. Fotografia de Skopeofonia.....	140
Figura 18 - Imagem dos tamboreiros do grupo de Kola San Jon, Kova M/Portugal, 21 de junho de 2014. Fotografia de Skopeofonia.....	140
Figura 19 – Logótipo do Kola San Jon/Património Cultural Imaterial criado por Inês Veiga em 2014. ....	141
Figura 20 - Mapa do percurso do cortejo da Festa de Kola San Jon em 2012 com a identificação dos locais de paragem do cortejo. Fonte: Plataforma Matriz PCI da Direção-Geral do Património Cultural.....	143
Figura 21 - Imagem da participação do grupo de KSJ nas comemorações dos 40 anos do 25 de Abril, Lisboa, 25 abril 2014. Fotografia Skopeofonia .....	144
Figura 22 - Lord Strike 2012, letra enviada por email a 18 de fevereiro de 2013 .....	158
Figura 23 - Guião filme documentário Kola San Jon.....	162

Figura 24 – Festa de Kola San Jon na Kova M/Portugal, junho de 2010. Fotografia de Rui Palha.....	172
Figura 25 – Festa de Kola San Jon, Kova M/Portugal, junho de 2010. Fotografia de Rui Palha. .....	172
Figura 26 - Reunião do Skopeofonia na sala do INET-md, Aveiro/Portugal, 29 de Janeiro de 2014 . Da esquerda para a direita, Celso Lopes, Fredson Sanches, Ricardo Cabral, Susana Sardo. Fotografia de Skopeofonia .....	180
Figura 27 – Imagem de uma reunião do Skopeofonia com a participação de investigadores estrangeiros, Kova M, 17 de janeiro de 2015. Fotografia de Skopeofonia. (Da esquerda para a direita, Laíze Guazina, Fredson Sanches, Patricia Opondo, Ricardo Cabral, Ana Flávia Miguel, Rui Oliveira, Susana Sardo, Celso Lopes). .....	182
Figura 28 – Imagem de uma sessão da oficina de música do Skopeofonia, Aveiro, Março 2014. Skopeofonia. (Da esquerda para a direita, Alexandre Dias da Silva, Celso Lopes, Fredson Cabral, Paulo Maria Rodrigues) .....	184
Figura 29 - Imagem do concerto do Grupo de Batuque Finka Pé no Auditório Sra da Boa Nova com a participação de Ricardo Cabral e de Jorge Castro Ribeiro, Estoril, 19 de abril de 2015. Fotografia de Skopeofonia.....	185
Figura 30 - Logótipo do Skopeofonia criado pelo designer Álvaro Sousa, em 2014.....	186
Figura 31 – Imagem da entrevista a Hugo Canelas “DJ Canelas”, Kova M, 16 de maio 2015. Fotografia de Skopeofonia. (Da esquerda para a direita, Ricardo Cabral, filho de Hugo Canelas, Hugo Canelas).....	188
Figura 32 - Imagem da entrevista a Silvino Furtado, Kova M, 16 de maio 2015. Fotografia de Skopeofonia. (Da esquerda para a direita, Celso Lopes, Silvino Furtado, Thugz e Fátima) ...	188
Figura 33 – Imagem da entrevista a João António Roque no Café João Rock/Kova M, 20 de maio de 2014. Fotografia de Skopeofonia. ....	192
Figura 34 - Imagem da entrevista realizada no Café da Bibia/Kova M, 21 de maio de 2014. Fotografia de Skopeofonia. (Da esquerda para a direita, João Paulo Neves (Dio), Óscar Mealha, Maria do Livramento Rodrigues (Bibia)).....	193

Figura 35 - Imagem da entrevista no Café Santo Antão/Kova M, 22 de maio de 2014. Fotografia de Skopeofonia. (Da esquerda para a direita, Anildo Manuel dos Santos Delgado, Ana Flávia Miguel, Óscar Mealha) .....	194
Figura 36 – Imagem da entrevista realizada com a Dona Idalina, Kova M, 23 de março 2015. Fotografia de Skopeofonia. ....	195
Figura 37 - Imagem de Walter Fortes na entrevista, Kova M, 17 de março 2015. Fotografia de Skopeofonia. ....	196
Figura 38 - Imagem de Arnaldo Freire (Marcio Freire) durante a entrevista, Kova M, 15 de maio de 2015. Fotografia de Skopeofonia. ....	197
Figura 39 – Imagem do rapper Lord Strike durante a entrevista, Kova M, 12 maio 2015. Fotografia de Skopeofonia .....	199
Figura 40 – Imagem do rapper Thugz durante a entrevista, Kova M, 11 maio 2015. Fotografia de Skopeofonia.....	200
Figura 41 – Imagem do rapper OG durante a entrevista, Kova M, 17 de Março de 2015. Fotografia de Skopeofonia .....	201
Figura 42 - Imagem de Fredson Cabral trajando a T-shirt do “Staff” da ACMJ durante as comemorações dos 40 anos do 25 de abril nas quais o grupo de Kola San e o grupo de Batuque Finka Pé Jon participaram, Lisboa, 25 de abril de 2014. Fotografia de Skopeofonia .....	203
Figura 43 – Imagem de uma performance do rapper LBC com Fredson Cabral, no âmbito do Kova M Festival, Kova M, 26 de Julho de 2014. Fotografia de Skopeofonia. (Da esquerda para a direita, Fredson Cabral, Celso Lopes e Flávio Almada - LBC).....	204
Figura 44 – Imagem dos membros do Skopeofonia no jantar de encerramento do <i>1st Symposium of the ICTM Study Group on African Musics/ 10th African Cultural Calabash</i> , Durban, 3 de outubro de 2015. (Da esquerda para a direita, Jorge Castro Ribeiro, Celso Lopes, Rui Oliveira, Ana Flávia Miguel, Ricardo Cabral). Fotografia de Skopeofonia.....	207

Figura 45 – Celso Lopes e Susana Sardo a apresentarem a comunicação intitulada “Património em diálogo: A construção de lugares de memória nas músicas da Cova da Moura” no XII CONLAB, Lisboa/Portugal, 3 de fevereiro de 2015. Fotografia de Skopeofonia.....	208
Figura 46 - Imagem das pessoas à porta do tribunal de Alfragide na Amadora, 6 de fevereiro de 2015. Fotografia de Skopeofonia .....	212
Figura 47 - Imagem dos jovens da Kova M, após terem sido libertados à saída do tribunal a serem entrevistados por jornalistas de uma estação televisiva, 7 de fevereiro de 2015. Fotografia de Rui Palha.....	214
Figura 48 - Imagem de Celso Lopes a ser recebido por familiares e amigos após ter sido libertado, 7 de fevereiro de 2015. Fotografia de Rui Palha .....	215
Figura 49 - Cartaz do "Ciclo de concertos explicados às famílias" no qual o grupo de Batuque Finka Pé participou.....	219
Figura 50 – Representação gráfica de Skopeologias .....	226

## Gráficos

Gráfico 1 - Cronograma dos principais documentos e eventos que conduziram à redação da Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial (2003) .....	62
Gráfico 2 - Cronograma da legislação referente à implementação de políticas públicas relativas à proteção e salvaguarda do PCI em Portugal.....	68
Gráfico 3 – Número de publicações, país de origem e data de publicação da lista de bibliografia organizada e divulgada pelo <i>Study Group on Applied Ethnomusicology</i> do ICTM.....	77

## Tabelas

Tabela 1 - Lista de entrevistas realizadas no âmbito do trabalho de campo com indicação de data, local, país, nome das pessoas entrevistadas e dos entrevistadores.....	49
Tabela 2 - Tabela das atividades do Grupo de Kola San Jon entre 2007 e 2015 .....	146

Tabela 3 – Lista das entrevistas realizadas no âmbito do projeto Skopeofonia.....	190
---	-----

Tabela 4 - Listagem da participação em congressos em 2014 e em 2015 .....	210
---	-----

## **Anexos**

Anexo 1 – Programa da Festa de Kola San Jon em 1991.....	255
--	-----

Anexo 2 – Artigo sobre a Festa de Kola San Jon publicado no jornal diário “Público” a 29 de junho de 1991 .....	256
---	-----

Anexo 3 – Convocatória de uma reunião do grupo de Kola San Jon de 9 de julho de 1991 .	257
--	-----

Anexo 4 – Ata da Reunião do grupo de Kola San Jon de 16 de julho de 1991 .....	259
--	-----

Anexo 5 – Poster apresentado no Research Day’14 (Miguel e Sardo 2014) .....	260
---	-----

Anexo 6 – Carta de felicitações enviada pela Embaixadora de Cabo Verde em Portugal à ACMJ .....	261
---	-----

Anexo 7 – Carta da ACMJ ao Presidente da República de Cabo Verde.....	263
---	-----

Anexo 8 – Orçamento do projeto Skopeofonia .....	264
--	-----

Anexo 9 – Timeline inicial do Projeto Skopeofonia .....	265
---	-----

Anexo 10 - Guião de entrevista para os membros do grupo Musicultura.....	266
--	-----

Anexo 11 – Relato e testemunhos das ações que aconteceram a propósito da intervenção do CIR de Alfragide na Kova M a 5 de Fevereiro de 2015.....	269
--	-----

Anexo 12 - Carta da euro deputada Ana Gomes à Ministra da Administração Interna Dra Anabela Rodrigues .....	270
---	-----







## **INTRODUÇÃO**

### **“Is that Ethnomusicology?”**

Quando comecei a frequentar o mestrado em Etnomusicologia, em setembro de 2006, não sabia o que era a etnomusicologia. A minha experiência pessoal, como aluna do curso de licenciatura em Ensino de Música/piano e depois como professora de piano “clássico”, não me permitia compreender o universo etnomusicológico. Na verdade, naquele tempo e aos meus olhos, a etnomusicologia não passava de uma palavra estranha. Em todo o caso, quando tive que escolher um programa de mestrado para frequentar, eu sabia algumas coisas. Sabia que não queria estudar mais piano “clássico”. Sabia que queria estudar música e ter uma relação próxima com as pessoas que fazem música. Sabia que tinha uma espécie de atração pela música dos territórios africanos de língua portuguesa, porque a minha mãe e avós tinham tido uma experiência de imigração relacionada com Angola. E sabia que queria desenvolver um trabalho que tivesse um papel efetivo enquanto instrumento de transformação social.

Apesar da discussão sobre o disciplinamento teórico da etnomusicologia enquanto domínio científico ser uma espécie de discussão permanente – como está expresso nos diferentes textos clássicos de Mantle Hood (1971), Alan Merriam (1964), John Blacking (1973), Bruno Nettl (1991 2005) ou, mais recentemente, Timothy Rice (2014) -, mais tarde, quando comecei a escrever o projeto de doutoramento, acreditava saber o que era a etnomusicologia. Pelo menos sabia que queria dar continuidade ao trabalho de mestrado que tinha feito sobre a prática performativa cabo-verdiana Kola San Jon<sup>1</sup> que acontece num bairro da região da Grande Lisboa designado por Kova M<sup>2</sup>, sabia que queria continuar a fazer investigação em etnomusicologia e sabia que queria estudar as práticas musicais do bairro, para além daquelas que já conhecia. Mas algumas perguntas estavam ainda sem resposta.

O estudo da minha pesquisa de mestrado incidiu sobre a análise do KSJ e o seu lugar na diáspora em Portugal. O campo, em diálogo com a academia, conduziu-me para uma discussão importante sobre práticas de pesquisa e metodologias de investigação em vários domínios do conhecimento associados às ciências sociais e humanidades. Dediquei-me, por

---

<sup>1</sup> A expressão Kola San Jon refere-se a uma prática performativa de natureza polissémica que é desempenhada em Cabo Verde, sobretudo nas ilhas de Santo Antão, São Vicente e São Nicolau, embora com contornos performativos diferentes em cada ilha. Na origem desta prática está a devoção religiosa a São João Baptista, que é ritualizada no tempo e no espaço e materializada através da performance de comportamentos associados à música - como o toque de tambores, o uso de apitos e a palavra cantada -, e à dança, aos quais se associa o uso de artefactos de natureza religiosa e ritualística

<sup>2</sup> Kova M é a designação que os habitantes do bairro do Alto da Cova da Moura, na Amadora, usam para se referirem ao bairro que habitam

isso, a compreender aspetos metodológicos associados ao papel do investigador no quadro da etnomusicologia e ao próprio papel da etnomusicologia na vida contemporânea. Percebi que alguns dos etnomusicólogos que desenvolvem projetos de perfil colaborativo, participativo e/ou dialógico tinham em comum serem membros do *Study Group on Applied Ethnomusicology* do *International Council for Traditional Music*. Nesse sentido, este aparente sub-domínio da etnomusicologia passou a ter um lugar especial na forma como orientei os meus interesses e as minhas leituras enquanto investigadora. Coincidentemente, tive oportunidade de em 2009 participar num encontro informal com Bruno Nettl, a propósito da sua presença como orador convidado num congresso organizado pela Universidade de Aveiro. No final desse encontro, interpelei-o sobre este aparente novo domínio da disciplina: “What do you think about Applied Ethnomusicology?”. Após alguns segundos em silêncio Nettl respondeu com uma pergunta perturbadora: “Is that Ethnomusicology?”.

Longe de me esclarecer, a resposta/pergunta de Nettl instigou ainda mais a minha curiosidade e a minha vontade de estudar outras formas de fazer etnomusicologia. É nesse sentido que esta tese se veio a configurar, também, como uma tese que não respeita paradigmas consagrados. Ao invés de se basear numa etnografia intensiva realizada por uma investigadora num terreno mais ou menos circunscrito, este trabalho incorpora múltiplas etnografias, aquelas que descrevem não um objeto distante, mas um objeto que de alguma forma ajudei a construir. As etnografias presentes neste texto constituem uma espécie de argumento para a discussão da teoria e, sobretudo para a discussão sobre o processo de conversão do método em práticas.

### **Percursos sinuosos**

Entre 2006 e 2010, no âmbito do meu curso de mestrado, desenvolvi um trabalho de pesquisa sobre as diferentes práticas associadas ao Kola San Jon e o seu lugar na comunidade migrante de origem cabo-verdiana em Portugal. À medida que a investigação foi avançando o “campo”, as pessoas e a academia conduziram-me para uma reflexão sobre as abordagens metodológicas. Nesse sentido, o diálogo com as pessoas do grupo e do bairro foi lentamente adquirindo um lugar tão importante quanto o estudo e análise da prática performativa, num posicionamento que se articula com as propostas de Gayatri Spivak (2010) no texto matriz para os *Subaltern Studies* intitulado “Pode o subalterno falar?”. Spivak questiona a posição do

investigador pós-colonial que deseja falar pelo “outro” e critica a construção de discursos que podem reproduzir sistemas de poder nos quais o “subalterno” permanece em silêncio. Neste sentido também Vincenzo Cambria (2004) num artigo sobre etnomusicologia aplicada, questiona a ação de vários etnomusicólogos como Feld (2012), Barz e Cooley (2008), que advogam um posicionamento dialógico e colaborativo, mas que, ao mesmo tempo, controlam as questões da investigação e os textos académicos. De acordo com Cambria, estes textos, apesar de validados pelos “nativos”, não espelham uma “verdadeira” polifonia porque são escritos com uma única mão. Assim, apela a outros posicionamentos epistemológicos que convoquem a construção polifónica do conhecimento que permita esbater as relações hierárquicas entre as diferentes vozes. Percebi, portanto, que o meu trabalho de mestrado apesar de profundamente dialógico, reproduzia os modelos que Cambria critica uma vez que embora tenha discutido os textos com os meus colaboradores no terreno, o processo de escrita foi efetivamente desenhado por mim.

A tomada de consciência sobre esta situação que, de alguma forma, me distanciava de um posicionamento ambicionado, gerou uma profunda reflexão sobre o meu lugar enquanto investigadora que rapidamente transportei para a discussão coletiva com alguns colegas e professores da Universidade de Aveiro (UA). Seria possível aplicar abordagens participativas e colaborativas em outras atividades do Instituto de Etnomusicologia-Centro de Estudos em Música e Dança (INET-md)/UA? Esta pergunta foi decisiva para que optasse por um projeto de tese de doutoramento que articulasse o conhecimento que já tinha sobre a música em Cabo Verde, e em particular na sua realidade migrante, e outras práticas de pesquisa em música que me permitissem construir o conhecimento de forma menos hierarquizada.

O projeto inicial de doutoramento inclui a orientação da professora doutora Susana Sardo (UA) e a coorientação do professor doutor Samuel Araújo (Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ), coordenador do projeto de etnomusicologia participativa Musicultura, sediado no conjunto de favelas da Maré no Rio de Janeiro, desde 2003, e que constitui um exemplo matricial pela aplicação à etnomusicologia do método de pesquisa-ação participativa. Nesse sentido propus igualmente permanecer durante seis meses com o grupo Musicultura, no Rio de Janeiro, numa experiência de trabalho de campo e de aprendizagem através da prática. O meu enfoque, no entanto, centrava-se na aplicação de abordagens participativas e colaborativas em etnomusicologia ao estudo da música da diáspora cabo-verdiana,

nomeadamente das comunidades residentes nas cidades de Boston, Roterdão, Paris e Lisboa<sup>3</sup> para o estudo da representação exterior da música na indústria. Aqui se incluía também o desenvolvimento de trabalho de campo em Cabo Verde como epílogo de um percurso de inscrição multi-situada entre algumas das mais expressivas comunidades migrantes cabo-verdianas.

A observação participante que realizei no grupo Musicultura, quer nos momentos semanais de trabalho de pesquisa, quer nas apresentações públicas de comunicações orais quer, ainda, em momentos de carácter informal e de contacto direto com os elementos do grupo, permitiram-me compreender que a investigação etnomusicológica pode constituir um argumento gerador de significados e ações que vão para além da música ou da investigação em música. A construção e a consciencialização da importância de uma cidadania ativa, participativa e atenta a partir da qual os atores sociais do conjunto de favelas da Maré intervêm social e politicamente é um dos exemplos da teia de significados que a pesquisa sobre música permite alcançar neste contexto. Ou seja, a pesquisa sobre música feita através da pesquisa-ação participativa – de matriz claramente freiriana (Freire 2011) e de forte inspiração nas propostas do sociólogo colombiano Orlando Fals Borda (2009) – possibilita o acesso a domínios de ação que, embora não incluam a música, podem ser socialmente emancipatórios.

Esta experiência de trabalho no Rio de Janeiro fez-me entender que o meu plano inicial não era compatível com os objetivos que tinha traçado para a segunda parte do projeto. Durante uma reunião com o meu coorientador, refletimos sobre a continuidade do meu projeto uma vez que a experiência carioca tinha sido profundamente transformadora para mim e tinha levantado muitas dúvidas e questões tais como: Será que a metodologia adotada pelo Musicultura na Maré se pode aplicar noutros contextos? Terá sido o perfil dos espaços favelados do Rio de Janeiro (marcados por uma forte estratificação social, com profundas desigualdades no acesso à educação, à saúde ou aos bens essenciais, ou com a discriminação racial), os impulsionadores desta forma de fazer etnomusicologia? Será possível aplicar esta forma de fazer etnomusicologia em contextos onde se colocam outro tipo de problemas? E como será um projeto destes liderado ou integrado por indivíduos que desconhecem

---

<sup>3</sup> A emigração cabo-verdiana é um fenómeno que antecede em muitas décadas a independência de Cabo Verde e define um dos processos mais antigos e estáveis da sociedade cabo-verdiana (Góis 2006). A dispersão geográfica gerada pela dinâmica migratória construiu o que Pedro Góis designa por comunidades transnacionais marcadas por relações culturais de vai e vem entre Cabo Verde e os principais territórios de acolhimento situados em quatro espaços de destino preferenciais: ex-colónias portuguesas, Estados Unidos da América (Boston, Providence, entre outros), países africanos como o Senegal, e a Europa (Portugal, Holanda, França, Itália, entre outros).

efetivamente a realidade social que se vive no Brasil e, em especial, no quadro de uma favela? Como se pode conciliar uma investigação com vista à obtenção de um doutoramento (que é pela sua própria natureza individual) com este tipo de metodologia e posicionamento de investigação? De que forma os prazos das instituições que financiam bolsas de investigação para doutoramentos se podem conciliar com uma etnomusicologia aplicada e participativa (no sentido em que é realizada na Maré) na qual as diversas tarefas e ações são decididas coletivamente?

No sentido de dar resposta a estas perguntas, ou pelo menos a algumas delas, preparei um esboço de uma reestruturação do projeto de tese inicial que apresentei ao meu coorientador e do qual aqui transcrevo um excerto do meu caderno de campo:

- 1) **formar um grupo de etnomusicologia aplicada/colaborativa com os rappers da Kova M. Partir sem grandes objetivos iniciais até porque não tenho argumentos para os motivar a estarem presentes e porque este género de grupos demora a amadurecer. Imaginar que no final poderei obter resultados como: debates sobre música e violência/conflito, uma etnografia colaborativa sobre um dos rapper's, sobre um rap ou sobre o Studio Kova M, debates sobre políticas públicas de imigração cabo-verdiana;**
- 2) mapear o quotidiano musical cabo-verdiano em Lisboa, Paris e Roterdão. No caso de Lisboa serão os rappers a mapear a música no bairro;
- 3) descrever a indústria fonográfica e as suas políticas de edição e publicação, a partir de duas editoras de world music em Paris e em Roterdão;
- 4) compreender a representação exterior da música na indústria e as políticas públicas de representação de Cabo Verde na Europa a partir dos “casos” das cantoras Lura e Sara Tavares;
- 5) compreender se esta nova geração de protagonistas mais mediáticos de música cabo-verdiana são representativas e simbolizam as políticas de representação exterior de Cabo Verde na Europa partindo do pressuposto de que há um domínio claro da morna e da coladeira e de que os cabo-verdianos se vêm representados pela Morna<sup>4</sup> e pela Coladeira;
- 6) **enquadrar as práticas musicais locais, nomeadamente o Rap na Kova M e os seus discursos, na constelação conceptual musical da indústria e das políticas públicas de representação de cabo-verdianidade** (Notas de campo. Rio de Janeiro, Brasil. 13 de fevereiro de 2012).

A grande diferença deste plano em relação ao projeto de tese inicial consiste na intenção de formar um grupo de pesquisa participativa com jovens moradores na Kova M e com investigadores da universidade. Também se verifica uma redução dos locais onde iria fazer trabalho de campo uma vez que a dinâmica de um grupo de pesquisa participativa requer tempo e requer momentos de trabalho periódicos incompatíveis com grandes ausências.

---

<sup>4</sup> Um exemplo desta representatividade é a escolha da Morna para uma candidatura a património cultural imaterial da humanidade. Até ao momento nenhum outro género musical consta nas listas da UNESCO.



Decidimos então que o trabalho de campo seria realizado apenas com a comunidade cabo-verdiana em Lisboa, com a qual já tinha trabalhado e com a qual mantinha relações pessoais e profissionais devido ao grupo de KSJ. Assim, a ideia de formar um grupo de pesquisa participativa na Kova M passaria por alargar o universo de estudo a outros músicos e géneros musicais, nomeadamente aos rappers da “Kova M Stúdio” com os quais tinha iniciado um diálogo durante os meses que estive no Rio de Janeiro<sup>5</sup>. Regressei a Portugal no final do mês de fevereiro de 2012 motivada a colocar em prática o projeto mas, ao mesmo tempo, consciente das suas limitações: não tinha como motivar jovens moradores da Cova da Moura a participar num projeto de investigação sem lhes oferecer uma compensação remuneratória, tal como acontece na maioria dos casos no seio do projeto Musicultura.

Já em Aveiro partilhei a experiência da Maré com alguns professores e colegas, e em particular com o Pedro Mendonça, antigo membro do Musicultura e à data aluno de mestrado em música da Universidade de Aveiro. O Pedro demonstrou um grande entusiasmo com a possibilidade do projeto Musicultura poder ser divulgado em Portugal por mim pois, de acordo com ele “(...) se for uma portuguesa a explicar é diferente, né?”. Eu tinha algumas dúvidas sobre esta opinião do Pedro. Achava que, por um lado, era impossível “compreender” o que se faz lá e, por outro lado, tinha dúvidas de eu própria ter compreendido. Como sustenta Marc Augé quando se refere ao que designa por “etnólogo de regresso”:

Ao regressar, o etnólogo duvida de ter compreendido o que diziam os seus interlocutores; duvida até de ter alguma vez tido interlocutores, porque se dá conta (retrospectivamente, ao que parece) de que as condições do “diálogo” eram artificiais e desiguais; percebe de súbito o rumor crescente das “vozes locais”, das vozes que reivindicam a sua diferença, a sua história, e vão ao ponto de pôr em dúvida não só a legitimidade, mas a capacidade dos outros de as ouvirem e as compreenderem (2006: 93-94).

Ao mesmo tempo que coloca estas dúvidas, Augé também aceita que estes outros “mundos” não são impenetráveis:

Nunca tive a impressão, em África ou alhures (como, por exemplo, na América Latina, junto dos xamanes *jaruro* ou dos possesores da *umbanda* e de Maria Lionza), de estar num mundo impenetrável. Uma vez reconhecida a lógica dos sistemas de interpretação do real (há sempre uma, mais ou menos

---

<sup>5</sup> No âmbito das atividades do Laboratório de Etnomusicologia da Escola de Música da UFRJ foi iniciado o esboço de um projeto de um festival com músicos da Maré e da Cova da Moura. Nesse sentido, mediei o diálogo com os rappers portugueses, nomeadamente com Heidir Correia, rapper, colaborador da ACMJ e responsável do Kova M Studio em 2011. O Heidir Correia, em conjunto com outros rappers, apresentou uma proposta de performance no Rio de Janeiro. Este projeto não foi submetido à FAPERJ para pedido de financiamento porque não foi possível acabar de escrever o projeto em tempo útil.

respeitada), não é muito difícil entrarmos nas razões dos outros. Evans-Pritchard dissera-o muito antes de mim (2006: 96).

Foi na procura de encontrar formas de diálogo entre mundos – pelo menos os que eu conhecia – que rapidamente pude imaginar a possibilidade de elaborar um projeto de pesquisa que de alguma forma testasse a aplicação do modelo do Musicultura no contexto português e em particular na Cova da Moura. O Pedro Mendonça, pela experiência que trazia do Musicultura, associou-se ao projeto e, em conjunto com a Professora Susana Sardo trabalhámos na sua conceção e escrita. O projeto Skopeofonia foi então submetido aos concursos de I&D da FCT a 2 de maio de 2012 tendo sido aprovado em dezembro do mesmo ano<sup>6</sup>.

Estavam, assim, criadas as condições que tanto ambicionava desde o início da minha formação em etnomusicologia – setembro de 2006 – para um ensaio de práticas de pesquisa que, aos meus olhos, se distanciavam do que a teoria e a metodologia clássica havia consagrado. Testar o modelo do Musicultura era um enorme desafio para mim, agora através de uma equipa de trabalho que incluía académicos com formação interdisciplinar, e moradores na Cova da Moura aos quais o projeto destinava bolsas de técnicos de investigação. A componente logística estava, portanto, assegurada. Mas o maior desafio estava na articulação entre esta forma que considerava nova de fazer etnomusicologia e a sua adequação a um estado de formação que era o meu, enquanto estudante de doutoramento. Como conciliar a minha investigação para doutoramento - por definição individual e conducente a uma obra monográfica e mono-autoral - com o modelo proposto pelas novas formas de construção do saber em etnomusicologia, de perfil colaborativo e conducentes a ações de escrita coletiva?

## **Novos paradigmas para o entendimento das humanidades**

De acordo com Bruno Nettl (2010: xvii) os etnomusicólogos escreveram a história da disciplina que hoje designamos por etnomusicologia a partir, sobretudo, de duas narrativas. Uma, coloca a Europa Central e os Estados Unidos da América, enquanto recetores dos fluxos do pós-guerra, como epicentro da história. Esta narrativa, por um lado, ignora

---

<sup>6</sup> O Pedro Mendonça participou em todo o processo de conceção e escrita do projeto Skopeofonia. A ideia inicial era integrar o projeto como investigador e como membro do grupo de pesquisa mas por motivos pessoais e profissionais teve que abandonar o projeto antes do seu início formal.

quaisquer outros movimentos que possam ter acontecido no mundo não ocidental e, por outro lado, inclui etnomusicólogos de outros continentes que se revêm como parte desta história. Estes referem-se frequentemente à grande família anglo-saxónica com filiação em Eric von Hornbostel e à escola de Musicologia Comparativa de Berlim, como seus modelos. Incluem nesta filiação Mantel Hood, Alan Merriam, John Blacking e o próprio Bruno Nettl como uma espécie de figuras centrais na construção da história.

A segunda narrativa apresenta um ponto de vista contrastante:

Here, ethnomusicology has its beginning more or less simultaneously in many places -indeed, each culture may have its own proto - or early ethnomusicology - but as international communication and globalization (which began long before the term was introduced) became dominant in the world, these movements coalesced into one or maybe a few strands. The argument that ethnomusicological activities and their predecessors, working essentially without mutual contact, began in various parts of the world was made by Stephen Blum (1991:6-10), who lists antecedents or scholars in ethnomusicology working in the nineteenth century in several Asian nations and in all parts of Europe. Blum's narrative can be sustained if ethnomusicology is defined substantially as the study of traditional and folk musics (Nettl 2010: xvii-xviii).

Em ambos os casos podemos dizer que os modos de ação e as perspetivas subjacentes à pesquisa em música guardavam preceitos comuns: os investigadores procuravam músicas distantes do seu universo estético e pessoal, na busca de sonoridades ancestrais e de ideais salvacionistas. Seja no quadro de uma disciplina que se institucionalizou a partir de Berlim, seja no domínio dos estudos de folclore, o posicionamento do investigador era também semelhante e aproximava-se, ao nível disciplinar, do que Boaventura Sousa Santos define como conhecimento abissal, ou seja, ao investigador era reconhecido o direito de investigar o outro e a este apenas o direito de ser investigado<sup>7</sup>.

Esta perspetiva vigorou como paradigma praticamente até à década de 1990 do século XX. As próprias instituições de tutela disciplinar – e aqui me refiro ao IFMC/ICTM (*vide capítulo 1*) e ao SEM - subscreviam este posicionamento organizando conferências sobre temas comprometidos com esses pontos de vista, tutelando congressos, acolhendo grupos de estudo

---

<sup>7</sup> Existem vários compêndios sobre a história da etnomusicologia (Hood 1971, Nettl e Bohlman 1991, Shelemay 1992, Myers 1992, Merriam 1964, Nettl 2005, Nettl 2010) que documentam a criação da “Escola de Berlim” e o desenvolvimento da musicologia comparativa, as pesquisas desenvolvidas por antropólogos e etnólogos nos EUA e os trabalhos realizados por folcloristas e eruditos locais a Europa (no qual se inclui o paradigma do caso português). Esta constelação de pesquisas de natureza diversificada culminou na proposta de Jaap Kunst quando, em 1950, propôs o termo “etno-musicologia” para se referir ao estudo da música das raças humanas e, em 1959, redefiniu o termo e acrescentou à definição de “etno-musicologia” o estudo dos aspetos sociológicos da música.

especializados, etc. O disciplinamento da etnomusicologia pode ser visto também através da história das suas organizações tutelares.

A criação do IFMC/ICTM acontece a partir da iniciativa de investigadores cuja prática, durante a primeira metade do século XX, se inscreve na perspetiva atrás referida e que acompanha as práticas de outras disciplinas. Na Europa e no período que se seguiu após a Revolução Industrial, a necessidade de mostrar as riquezas dos diversos impérios é materializada inicialmente com o aparecimento das Grandes Exposições Universais (Paris 1889) em que o “outro” é mostrado a através de um “recorte” criado a partir dos interesses dos colonizadores. Este é também o momento de grande desenvolvimento das ciências sociais e humanas e da emergência da antropologia da cultura. O conceito de cultura, na aceção antropológica proposta por Edward Tylor, passou a ser central e fortemente vinculado às experiências de pesquisa realizadas sobre “outros povos”. No terreno, vários antropólogos passaram a adotar modos de “observação” que influenciaram os posicionamentos metodológicos de pesquisa a partir da primeira metade do século XX, não só na própria antropologia como também noutras disciplinas associadas às humanidades. A adoção da técnica de observação participante fundada por Bronislau Malinowski no contexto do trabalho de campo, é talvez uma das mudanças mais significativas.

Se, por um lado, os investigadores procuravam culturas distantes na busca de “ingredientes” que lhes permitissem justificar a “evolução” humana na perspetiva da cultura, por outro lado, foi o próprio “terreno” que provocou a mudança de paradigmas. Digamos que a prática foi moldando a teoria. Os longos períodos de trabalho de campo, em lugares e com culturas “distantes”, realizados por investigadores como Bronislau Malinowski, Franz Boas, Ruth Benedict ou Margaret Mead, contribuíram para novos modos de entendimento da cultura para os quais as noções de diversidade, de relativismo cultural e de valorização da diferença se destacam. Num período fortemente marcado por conflitos e por duas Grandes Guerras de centralidade europeia, as ciências sociais e humanas adquiriram um particular protagonismo no apelo ao entendimento sobre o conflito que ameaçava destruir a própria humanidade e o património contruído. Assim, os cientistas desenvolveram esforços no sentido de mediar um “diálogo” invisível que permitisse estabelecer novos paradigmas no que diz respeito à criação de instrumentos de prevenção e manutenção da paz. É neste contexto que é criada a UNESCO (1947) organização na qual a cultura é considerada uma das áreas prioritárias para a

construção de um entendimento humano através do reconhecimento e valorização da diversidade cultural e da proteção do património.

É justamente na sequência da fundação da UNESCO que se funda o IFMC enquanto entidade dedicada à promoção da “folk music” tal como descrito por Maud Karpeles, uma das investigadoras mais ativas nesse processo:

After the war I felt it incumbent upon me, as secretary, to gather up the remains, communicate with former correspondents, and investigate the desirability of reconstituting and broadening the scope of the former International Folk Dance Council. I first waited to see what action would be taken by UNESCO whose preparatory conference in 1946 I had attended as an observer. I had hoped that UNESCO would make itself responsible for the promotion of folk music and that independent action would be unnecessary. However, I was advised on high authority to take the initiative. Consequently, a meeting was called at the Belgian Institute in London from September 22 to 27, 1947. It was attended by delegates from twenty-eight countries, mostly appointed by their respective governments. UNESCO was represented by Miss Vanett Lawler (Karpeles 1969: 16).

No final desta conferência ficou acordado constituir o *International Folk Music Council*. Foi criado um *executive board* provisório, para o qual foram nomeadas as seguintes pessoas: Vaughan Williams (presidente), Gwynn Williams (tesoureiro), Maud Karpeles (secretária), Albert Marinus (vice-presidente) e Poul Lorenzen (vice-presidente). E apesar de todas as mudanças que ocorreram no IFMC, incluindo o facto de a partir de 1981 ter adotado o nome de ICTM, a relação com a UNESCO manteve-se de forma bastante estreita não só enquanto membro mas também como consultor para assuntos relacionados com a música.

Um dos assuntos sobre os quais a etnomusicologia tem desempenhado um protagonismo particular no quadro da UNESCO prende-se com os processos de patrimonialização da cultura expressiva e em particular da música e da dança. Uma vez reconhecido pela UNESCO a importância do património cultural imaterial – assunto que será tratado no **capítulo 1** – os etnomusicólogos passaram a ser requisitados como personagens de autoridade não só na validação do próprio património como na elaboração dos processos de candidatura das práticas musicais e expressivas. De que modo uma disciplina que se desenvolve enquanto ciência centrada na academia, observadora do outro, e que advoga uma “metodologia das ausências” baseada na crença de que é possível estudar o “outro” sem o transformar, aceita a adoção de formas de atuação conscientemente transformadoras? Será hoje possível manter o distanciamento clássico entre investigação e ação num quadro internacional onde a academia é cada vez mais convocada a participar na resolução dos problemas sociais? Estará alguma disciplina imune ao desempenho de uma ação efetivamente interventiva?

## **As práticas de investigação em etnomusicologia como desafios para a construção de conhecimentos emancipadores**

A institucionalização da etnomusicologia e a sua relação com a UNESCO conferem-lhe um lugar orgânico não só enquanto território de investigação no quadro da academia mas também enquanto instrumento importante para a promoção do entendimento entre as nações através da educação da ciência e da cultura. Este protagonismo traduz-se igualmente numa obrigação de “responsabilidade social”, uma expressão usada por Svanibor Pettan (2008) para definir o que hoje se designa por “etnomusicologia aplicada”, um assunto sobre o qual tratarei no **capítulo 2** desta tese.

Na verdade, podemos dizer que as alterações que se produziram desde a década de 1990 nos modos de fazer ciência, e em particular nas práticas de pesquisa associadas à etnomusicologia, decorrem de vários fatores, designadamente: (1) verifica-se uma relação extremamente dialógica entre o crescimento do protagonismo das disciplinas no seio das instituições e os apelos da própria sociedade em que se inscrevem, progressivamente mais frágeis e, como sugere Tim Rice, em crise (2014); (2) cresce a consciência de que apesar de toda a crítica ao eurocentrismo, o conhecimento produzido pelas ciências continuava a obedecer a uma espécie de centralidade europeia gerando o que Boaventura de Sousa Santos designa por “linha de abissalidade” (2009) e que Edgardo Lander define como “colonialidade do saber” (2005); (3) a fronteira entre academia e sociedade é cada vez mais ténue sendo claro que os próprios atores sociais não académicos reclamam uma intervenção da academia na validação do seu conhecimento e na sua promoção e defesa. Samuel Araújo sustenta que esta ação pode ser concretizada através do que define por “práxis sonora” (2008) e no caminho de uma maior justiça social.

Este contexto efervescente e que parece culminar numa explosão de produção de conhecimento reflexivo em prol de novas epistemologias, no ano de 2008, gera inevitáveis mudanças nos modos de fazer ciência. A etnomusicologia responde a este repto em particular pelo próprio objeto que estuda e que, à luz de uma hierarquia dos saberes, parece estar num lugar periférico de importância. A música e as práticas a ela associadas, pelo seu perfil efêmero e transitório, enquadra, no jogo das hierarquias do conhecimento, o que Michel Foucault designa por “saberes subjugados”, ou seja, “toda uma série de saberes que foram

desqualificados como saberes não conceptuais, como saberes insuficientemente elaborados, saberes ingênuos, hierarquicamente inferiores, saberes abaixo do nível de conhecimento ou da cientificidade requerida” (Foucault, 2000: 11).

Os etnomusicólogos advogam que esta subalternização do lugar da música não faz mais do que replicar um modelo hegemónico de saberes e encerra uma enorme contradição: sendo a música um dos comportamentos mais presentes e contínuos em todas as sociedades conhecidas, como podemos justificar a sua remissão para um lugar periférico no quadro da academia, das ciências ou dos comportamentos humanos? De que modo pode a etnomusicologia subverter esta condição da música enquanto saber e demonstrar a sua importância enquanto instrumento emancipador? E até que ponto a contribuição da etnomusicologia no entendimento da música enquanto instrumento emancipador pode constituir também um mecanismo de emancipação para a própria etnomusicologia?

## Objetivos

Tendo em conta os problemas expostos anteriormente esta tese pretende **mostrar a importância do uso de metodologias participativas no quadro da investigação em etnomusicologia, no sentido em que elas permitem o acesso a modos de fazer mundos emancipadores.**

Tratando-se de uma experiência metodológica que tem vindo a ganhar terreno nos diferentes países onde a etnomusicologia está implantada, o uso de práticas participativas não é ainda muito comum em Portugal. Refiro-me ao uso de metodologias que envolvem de forma consciente a pesquisa sobre música e através da música, no seio de grupos de trabalho onde a distinção entre pesquisadores e pesquisados é dissipada. Estas práticas respeitam princípios ideológicos segundo os quais o conhecimento não é exclusivo dos investigadores, mas se constrói de forma claramente dialógica através da interlocução entre diferentes tipos de saberes: aqueles produzidos no seio da academia e os que advêm da experiência vivida dos detentores das músicas estudadas. Estudar a música, portanto, não é apenas um exercício académico de “descoberta” ou de realização profissional do investigador mas é, sobretudo, um processo analítico, partilhado entre os diferentes atores (académicos e não académicos) e

que pode reverberar na produção de outros conhecimentos assim contribuindo para uma verdadeira ecologia de saberes.

O panorama dos estudos sobre música em Portugal é muito contrastante na primeira e na segunda metade do século XX. Talvez ainda mais contrastante seja o período que começa a partir da década de oitenta do século XX, momento da institucionalização da etnomusicologia em Portugal. A fundação do Departamento de Ciências Musicais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH) da Universidade Nova em Lisboa (1981) e o papel decisivo desempenhado pela etnomusicóloga Salwa Castelo-Branco foram determinantes na criação de infraestruturas e de recursos que estabeleceram a disciplina em Portugal. No que diz respeito à investigação, Salwa Castelo-Branco foi responsável pela criação do INET-md (1995), a primeira unidade de investigação em etnomusicologia em Portugal. A sua ação, quer através do INET-md, quer através da sua atividade como formadora de uma nova geração de etnomusicólogos, é indiscutível. O desenvolvimento da disciplina e a consequente internacionalização dos estudos etnomusicológicos desenvolvidos em Portugal deu-se logo com o primeiro conjunto de pessoas formadas na FCSH. A eleição de Salwa Castelo-Branco para cargos de grande relevo académico internacional, como a presidência do ICTM, é um dos exemplos. No que diz respeito ao ensino, Salwa Castelo-Branco formou ou contribuiu para a formação de um grupo de alunos, nos quais se incluem Susana Sardo, João Soeiro de Carvalho, Rosário Pestana, Jorge Castro Ribeiro, Ricardo Pinheiro, Pedro Moreira, Rui Cidra (entre outros), que se dedicaram ao estudo da música em Portugal ou em territórios de língua portuguesa, nomeadamente ao estudo da música em Goa, em Moçambique, em São Tomé e Príncipe, em Cabo Verde e em Portugal. Ficou desta forma traçado o rumo de uma parte dos estudos em etnomusicologia em Portugal até aos dias de hoje. Os anos noventa do século XX em Portugal foram marcados pelo desenvolvimento da disciplina e o início dos anos dois mil pela criação de novos lugares académicos tanto na Universidade Nova de Lisboa como noutras universidades, tais como a Universidade de Aveiro.

Ao integrar a Universidade de Aveiro, Susana Sardo (Goa/Portugal) desenvolveu e ampliou os estudos etnomusicológicos em Portugal. A reflexão sobre a subalternização do lugar da música na hierarquia dos saberes e, consequentemente, a subalternização da etnomusicologia no universo das ciências sociais e humanas constitui um dos seus maiores contributos epistemológicos. Susana Sardo sustenta que a música pode desempenhar um papel conciliador no quadro de uma verdadeira ecologia dos saberes (Sardo 2013). É neste sentido que traça um



novo rumo dos estudos em etnomusicologia em Portugal e é nesta linha de pensamento e de ação que incluo o trabalho que desenvolvo. Susana Sardo formou um conjunto de alunos que são uma espécie de “terceira” geração de etnomusicólogos portugueses e que, também eles, se dedicam em grande parte ao estudo da música em territórios de língua portuguesa: Helena Lourosa (Portugal), Jorge Castro Ribeiro (Cabo Verde/Portugal), Ana Cristina Almeida (Damão/Portugal), Alexsander Duarte (Brasil), António Padilha (Brasil), Flavia Lanna Duarte (Brasil), Luis Figueiredo (Portugal), Isabel Castro (Goa e Moçambique, em curso), Eduardo Lichuge (Moçambique, em curso) e eu própria (Cabo Verde/Portugal). Os estudos realizados por estes investigadores foram desenvolvidos a partir de universos de observação que, em muitos casos, são constituídos por comunidades migrantes em Portugal, em territórios de língua portuguesa e em territórios integrados, como é o caso das antigas possessões portuguesas na Ásia.

O universo dos dois estudos de caso que apresento nesta tese seguem e ampliam a linha atrás referida porque refletem sobre as práticas musicais que acontecem num bairro constituído por comunidades migrantes de diferentes territórios de língua portuguesa, sendo que a comunidade cabo-verdiana é a mais representativa.

No estudo de caso sobre a patrimonialização do Kola San Jon reflito sobre o meu papel enquanto representante da academia, na elaboração do processo de candidatura a PCI e no modo como as práticas colaborativas foram importantes na construção de um dossier cujo resultado final reflete a presença das diferentes “vozes”. A discussão sobre as ressonâncias locais de uma agenda global no campo patrimonial e as consequências da patrimonialização do Kola San Jon para a comunidade cabo-verdiana na Cova da Moura e em Portugal, conduzem a reflexão sobre o modo como a etnomusicologia e a música, podem adquirir um protagonismo singular em ações de responsabilidade social.

No estudo de caso sobre o projeto Skopeofonia verifica-se uma manifesta alteração das linhas de trabalho seguidas pela “escola” da etnomusicologia em Portugal pela adoção de uma metodologia particular marcada, inicialmente, pelo uso da pesquisa-ação participativa inspirada em Paulo Freire. Trata-se, ainda, do primeiro trabalho de investigação em música em Portugal, desenvolvido sobre um bairro.

As décadas de 1970 e 1980 foram marcadas pela chegada a Portugal de pessoas oriundas de vários territórios de língua portuguesa, nomeadamente em África. O bairro da Cova da Moura,

situado na Amadora, era à data um lugar sem vigilância onde os portugueses (que voltaram das ex-colónias portuguesas) e os cabo-verdianos começaram a construir as suas casas através de um processo coletivo e colaborativo designado em crioulo por "Djunta Mo", que significa juntar as mãos. Por casa, quero dizer um espaço que tem uma estrutura arquitetónica semelhante ao espaço que deixaram em Cabo Verde. O bairro foi construído com base na construção de espaços de vida transplantados de Cabo Verde e muito longe dos modelos existentes nas cidades portuguesas. A diferença entre o plano territorial do bairro e o plano territorial que fica além de suas fronteiras foi aumentando gradualmente e deu origem a vários problemas sociais e económicos que estavam também associados à sua raiz “clandestina”. Fortemente “alimentada” pela comunicação social e pelas instituições portuguesas, rapidamente a imagem exterior do bairro se transformou num *cliché*. O nome do bairro passa a ser codificado, no quadro da população portuguesa, como um lugar perigoso, associado à criminalidade e ao tráfico de estupefacientes. Como consequência alguns moradores criaram, na década de 1980, a Associação Cultural Moinho da Juventude (AMCJ). Esta organização não governamental tenta manter os habitantes ligados ao seu país de origem e apoia ações que visam integrar e melhorar as relações das pessoas com o país de acolhimento. Algumas dessas ações tiram partido da importância que a música tem para a nação cabo-verdiana e que foi de alguma forma transplantada para o próprio bairro. Isto é visível, por exemplo, no apoio institucional a grupos performativos, como o grupo de Kola San Jon, o grupo de batuque Finka Pé, ou os jovens rappers que trabalham no estúdio de gravação construído nas instalações da própria associação e com o seu suporte. Todavia a música, na Kova M, não se circunscreve à existência de grupos formalmente organizados mas parece ser um contínuo existencial e organizador do próprio bairro podendo, em algumas circunstâncias, definir um dispositivo central para a reversão da imagem negativa que o bairro adquire no exterior. Esta perceção resulta de um processo de reflexão e análise conjunta, desenvolvido através do skopeofonia, onde as metodologias de trabalho e de pesquisa, de base colaborativa, foram fundamentais para aceder a novas formas de entendimento (sobre o espaço e os seus problemas) e para a produção de auto-conhecimento (sobre os investigadores e o próprio bairro).

Com base nos estudos de caso atrás enunciados, e que serão detalhadamente analisados nos **capítulos 4 e 5**, esta tese subscreve dois objetivos específicos:

- 1) Reforçar a importância da etnomusicologia enquanto disciplina que pode desempenhar uma ação socialmente interventiva;
- 2) Demonstrar que a construção partilhada do conhecimento sobre música e outros saberes sensíveis permite aceder a formas de conhecimento crítico que podem ser efetivamente transformadoras

### **Universo metodológico e de ação**

O perfil da minha investigação envolveu opções diversas do foro metodológico que implicaram, também uma espécie de promiscuidade entre formação, pesquisa e ação. Assim, para além dos métodos transversais a todos os projetos de pesquisa baseados na revisão bibliográfica e consulta de fontes documentais de diferentes perfis (livros, filmes, documentários, e fontes primárias do mesmo teor), partilhei com o grupo Musicultura um período de 6 meses de trabalho que, no meu caso, correspondeu também a um momento de formação e de iniciação na aplicação dos métodos de pesquisa-ação participativa. Num primeiro momento foi essencial a observação do quotidiano do grupo Musicultura, no Rio de Janeiro. Esta experiência constituiu, por um lado, o acesso a formas de conhecimento crítico enquanto investigadora e, por outro lado, uma fonte de inspiração para uma experiência de aplicação das suas práticas de investigação em Portugal. Este processo, que no fundo se traduz pelo contacto com projetos associados a novas práticas de pesquisa e de ação em etnomusicologia, foi mais tarde consolidado com um mês de trabalho junto da comunidade que integra o AMD Program, em Durban, África do Sul.

Em ambos os casos, desempenhei um papel de colaboradora, de aprendiz e de observadora. E esta promiscuidade – que considero salutar – trouxe-me uma experiência altamente enriquecedora para o entendimento através da experiência sobre a aplicação das práticas de pesquisa-ação participativa em contextos radicalmente diferentes como sejam o de uma favela do Rio de Janeiro (onde a música é um argumento para a formação política) e uma universidade sul africana (onde a política formativa para a música e a dança constitui o cerne de um projeto de transformação social). No Rio de Janeiro realizei entrevistas a membros do Musicultura com o objetivo de conhecer os percursos e as motivações individuais para integrar o grupo bem como as diferentes perspetivas sobre o perfil do grupo, a metodologia

de trabalho, as atividades realizadas e o impacto da experiência na vida particular e profissional dos seus membros (*vide* Tabela 1). O guião das entrevistas pode ser consultado nos anexos desta tese (*vide* Anexo 10). Em Durban participei em atividades académicas e quotidianas da comunidade do AMD Program tais como aulas, ensaios, exames práticos e recitais finais. Participei ainda no *African Cultural Calabash* (2014) e nas reuniões preparatórias da comissão organizadora do *African Cultural Calabash* (2015). As conversas informais com os alunos do AMD, a orientação de alguns trabalhos de investigação dos alunos do *Honours Program* em *Applied Ethnomusicology* e, em especial, as conversas de carácter informal com a diretora do AMD Program, Patricia Opondo, complementaram de forma preciosa os momentos de observação e participação nas atividades na UKZN.

No entanto, o centro do meu universo **de observação, de análise e de ação** é constituído por dois casos distintos. Em primeiro lugar, o processo de candidatura do Kola San Jon a PCI em Portugal onde se incluem o grupo de Kola San Jon da Kova M e a ACMJ mas também pessoas individuais, músicos, instituições e agentes culturais que de alguma forma se relacionam com esta candidatura. Neste âmbito participei em reuniões de preparação do dossier da candidatura e fiz entrevistas que tinham como objetivo integrarem o documentário sobre esta prática performativa. São entrevistas curtas, que complementaram entrevistas realizadas anteriormente no âmbito do trabalho de mestrado, através das quais procurámos conhecer os percursos individuais dos participantes no grupo de KSJ e a sua opinião sobre a performance da música e/ou da dança. Em segundo lugar, o universo de estudo do projeto Skopeofonia no qual tenho uma dupla condição de trabalho de campo, a condição de investigadora em que olho para o grupo como o meu campo e a de participante em que olho para o campo que o grupo escolhe como campo. Esta dupla condição encerra em si uma contradição. Um grupo de perfil participativo como o Skopeofonia integra diferentes indivíduos com diferentes experiências (académicas e de cabo-verdianidade) que em conjunto constroem, planificam e desenvolvem uma pesquisa. Ao integrar o grupo, a minha experiência académica e a minha condição de investigadora induzem-me a observar e a analisar o próprio grupo e a sua dinâmica, enquanto universo de observação que suscita questões pertinentes no domínio das metodologias de investigação e da etnomusicologia. Esta observação pode não ter qualquer consequência, mas também pode constituir tema de reflexão a partir do qual escrevo individualmente, por exemplo, um artigo científico. Ou seja, o Skopeofonia é criado a partir da premissa de que o conhecimento pode ser construído coletivamente, mas há momentos em que regresso à minha condição de investigadora.

Como participante, o universo de observação, análise e ação é o universo que foi definido coletivamente pelo grupo. O trabalho coletivo do Skopeofonia aconteceu em reuniões semanais periódicas que ocupavam cerca de três dias por semana, nos quais foram discutidos temas propostos pelos membros do grupo. Foi também durante as reuniões que preparámos o trabalho de campo, que definimos o perfil dos indivíduos a entrevistar, o tipo de entrevista a realizar ou, por exemplo, os eventos musicais a participar ou a organizar. As entrevistas foram realizadas coletivamente a pessoas que atuam ou que estão relacionadas com o universo musical do bairro da Cova da Moura: músicos, dançarinos, produtores musicais e proprietários de espaços com música ao vivo. Foram ainda feitas entrevistas a membros do próprio Skopeofonia com o objetivo de registar as diferentes visões sobre as experiências individuais de participação num grupo com o perfil do Skopeofonia. Alguns excertos destas entrevistas fazem parte do trailer de apresentação do projeto. De forma resumida, no trabalho de campo, realizei:

- . Observação, participação e registos áudio e vídeo em diferentes contextos (reuniões de trabalho, performances, espaços familiares privados, espaços públicos) e em diferentes lugares (Brasil, Portugal e África do Sul)
- . Entrevistas (*vide* Tabela 1)
- . Pesquisa bibliográfica sobre temas como, por exemplo, Património Cultural Imaterial, história da etnomusicologia, etnomusicologia aplicada, trabalho de campo, práticas de investigação em etnomusicologia
- . Transcrição de reuniões e entrevistas
- . Análise de performances, reuniões e entrevistas
- . Análise de documentação veiculada pela internet
- . Análise de processos de inventariação de património cultural imaterial que constam no inventário nacional do Património Cultural Imaterial e na lista da UNESCO

	Data	Local	País	Nome	Participantes
1	06/02/12	MR	BR	Elza Maria Cristina Laurentino de Carvalho/Diogo Bezerra do	AFM
2	07/02/12	MR	BR	Sinésio Silva	AFM
3	08/02/12	UFRJ	BR	Mariluci Nascimento	AFM
4	08/02/12	UFRJ	BR	Dayana Silva	AFM
5	08/02/12	MR	BR	Fábio	AFM
6	13/02/12	MR	BR	Alexandre Dias	AFM
7	13/02/12	MR	BR	Kleber Moreira	AFM
8	06/05/14	UA	PT	Celso Lopes	RC, CL, FC, RO, AFM, SS
9	06/05/14	UA	PT	Celso Lopes e Fredson Cabral	RC, CL, FC, RO, AFM, SS
10	06/05/14	UA	PT	Ricardo Cabral	RC, CL, FC, RO, AFM, SS
11	06/05/14	UA	PT	Rui Oliveira	RC, CL, FC, RO, AFM, SS
12	06/05/14	UA	PT	Susana Sardo	RC, CL, FC, RO, AFM, SS
14	20/5/14	KM	PT	João António Roque	RC, CL, FC, RO, AFM, JCR, OM
15	21/5/14	KM	PT	Maria do Livramento Rodrigues (Bíbia)	RC, CL, FC, RO, AFM, SS, OM
16	21/5/14	KM	PT	João Paulo Espírito Santo das Neves (Dio)	RC, CL, FC, RO, AFM, SS, OM
17	22/5/14	KM	PT	Anildo Manuel dos Santos Delgado	RC, CL, FC, RO, AFM, SS, OM
18	17/6/14	UA	PT	Celso Lopes	RC, CL, FC, RO, AFM
19	17/03/15	KM	PT	Carlos Miguel Gonçalves Rodrigues (Nico) "OG"	AFM, SS, CL, RC, RO, FC
20	17/03/15	KM	PT	Walter Fortes (Cegonha)	AFM, SS, CL, RC, RO, FC
21	18/03/15	KM	PT	António Demba Embaló (Blue ou Azul, Macho, Revolu)	AFM, SS, CL, RC, RO, FC
22	18/03/15	KM	PT	António da Veiga Semedo "Tony Fika"	AFM, SS, CL, RC, RO, FC
23	19/03/15	KM	PT	Stalder Veiga (Jorge)	AFM, JCR, RO, CL, RC, FC
24	19/03/15	KM	PT	Ermelindo Teixeira Vaz Quaresma (Mimi) "Lord Strike"	AFM, JCR, RO, CL, RC, FC
25	20/03/15	KM	PT	Idalina (Ida)	AFM, JCR, RO, CL, RC, FC
26	21/03/15	KM	PT	Sisa Magalhães das Neves	AFM, JCR, RO, CL, RC, FC

27	10/05/15	KM	PT	<b>Grupo de Kola San Jon</b>	AFM, SS, RO, LG, JAS, CC, FC, RC, CL
28	11/05/15	KM	PT	<b>José Tavares "ZeTatas Pretuguez"</b>	AFM, SS, RO, LG, JAS, CC, FC, RC, CL
29	11/05/15	KM	PT	<b>Vitor Veiga Varela "Thugz"</b>	AFM, SS, RO, LG, CC, FC, RC, CL, JAS
30	12/05/15	KM	PT	<b>Ermelindo Teixeira Vaz Quaresma (Mimi) "Lord Strike"</b>	AFM, SS, RO, LG, CC, FC, RC, CL
31	12/05/15	KM	PT	<b>Felisberto Hermínio Silva Tavares (Santos)</b>	AFM, RC, RO, FC, CL, LG
32	13/05/15	KM	PT	<b>Carlos Nunes Semedo (Lucas)</b>	AFM, RC, RO, FC, CL
33	14/05/15	KM	PT	<b>Carla Cristina da Veiga Ramos Varela</b>	AFM, RC, RO, FC, CL
34	15/05/15	KM	PT	<b>Arnaldo Joaquim Freire (Márcio)</b>	AFM, RC, RO, FC, CL
35	15/05/15	KM	PT	<b>Miriam Varela Freire de Brito</b>	AFM, RC, RO, FC, CL
36	16/05/15	KM	PT	<b>Silvino Lopes Furtado (Bino)</b>	AFM, RO, CL
37	16/05/15	KM	PT	<b>Hugo Miguel Caires Canelas</b>	AFM, RO, CL, RC

### Legenda

#### Pessoas

AFM	Ana Flávia Miguel
SS	Susana Sardo
RO	Rui Oliveira
RC	Ricardo Cabral
FC	Fredson Cabral
CL	Celso Lopes
JCR	Jorge Castro Ribeiro
OM	Óscar Mealha
LG	Laize Guazina
JAS	José Alberto Salgado
CC	Cláudio Campos

#### Locais

KM	Kova M - bairro do Alto da Cova da Moura
UA	Universidade de Aveiro
MR	Maré, Rio de Janeiro
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro

**Tabela 1 - Lista de entrevistas realizadas no âmbito do trabalho de campo com indicação de data, local, país, nome das pessoas entrevistadas e dos entrevistadores**





**PARTE I - DESAFIOS CONTEMPORÂNEOS PARA A CONSTRUÇÃO DO  
CONHECIMENTO EM ETNOMUSICOLOGIA**



## 1. Contextos e práticas em etnomusicologia na primeira metade do século XX

As diferentes narrativas que procuram desenhar uma espécie de ontologia da etnomusicologia enquanto disciplina de filiação europeia, convergem em aspetos comuns baseados na possibilidade historiográfica a que têm acesso. Em primeiro lugar baseiam a “origem” da disciplina na produção académica pós 1880 assumindo uma espécie de batismo no texto de Guido Adler (1885) sobejamente citado e onde pela primeira vez o estudo da música viria a ser identificado com a etnografia. O percurso que a “futura” etnomusicologia viria a assumir, mostra desde logo uma tendência claramente interdisciplinar que intercepta os diferentes domínios das ciências como é visível pela adoção de novas metodologias de pesquisa e modelos de análise: o trabalho de campo, o uso da tecnologia de som e de imagem e a abordagem dos estudos comparativos. Neste sentido as referências aos desenvolvimentos científicos e tecnológicos que marcaram o século XIX na Europa bem como a referência à antropologia e ao desenvolvimento da antropologia da cultura enquanto disciplina “vizinha” da etnomusicologia são inevitáveis. Em segundo lugar, referem-se à centralidade da Europa Central e nos Estados Unidos da América nomeadamente aos movimentos políticos que aconteceram antes de Jaap Kunst ter cunhado o nome da disciplina em 1950. Em terceiro lugar inscrevem a história e a criação de sociedades tutelares da etnomusicologia e o modo como elas contribuíram para o desenvolvimento da disciplina, refiro-me, em particular, ao *International Folk Music Council* (IFMC e atual ICTM) e à *Society for Ethnomusicology* (SEM).

No caso deste trabalho interessa-me de sobremaneira a relação que se estabeleceu entre o IFMC e a UNESCO que viria a ser de enorme relevância para ambas as instituições. Este capítulo refere-se à análise das práticas que, em termos de pesquisa, têm orientado a construção e o crescimento da etnomusicologia de forma a entender a sua relação institucional, o seu protagonismo internacional e, sobretudo, o papel que pode desempenhar nas políticas de patrimonialização do imaterial.

### 1.1 Narrativas sobre a “etnomusicologia” na primeira metade do século XX

No século XIX a Europa ficou marcada pelo desenvolvimento de diversas áreas do conhecimento e, em particular, das ciências sociais e humanas:

O turbilhão ideológico que este final de século oferecia na Europa, condicionado pelo final do Romantismo nas artes e pelo emergir do Realismo, pelas grandes revoluções ideológicas de raiz socialista, pelas descobertas científicas que culminaram na grande Revolução Industrial e consagraram as teorias evolucionistas darwinianas, pela necessidade clara do conhecimento do outro e de si próprio, expresso nas grandes Exposições Universais de Paris, promoveu o desenvolvimento das ciências sociais e humanas, e com elas a Antropologia, e também os estudos filológicos, literários, etnológicos e musicais (Sardo 2009: 416).

No contexto descrito por Susana Sardo, os cientistas, os políticos e os intelectuais produziram conhecimento novo profundamente marcado por uma perspetiva eurocêntrica, isto é, produziram conhecimento a partir da Europa, sobre “si” e sobre os “outros”, com base num “recorte” ideológico feito pelos próprios europeus. É em França que, na esteira da Revolução Industrial e para comemorar o centenário da Revolução Francesa, foi organizada a Exposição Universal de Paris (1889) para a qual Gustav Eiffel desenhou a torre que viria a ser batizada com o seu nome, e que, em 1991, veio a ser consagrada como património da humanidade<sup>8</sup>. Apesar de esta não ser a primeira exposição universal<sup>9</sup> nem em França nem no mundo (a primeira grande exposição aconteceu em Londres em 1851), revestiu-se de enorme importância na senda do ambiente ideológico que lhe deu origem, de perfil iluminista e, por consequência, de ambições mundividentes. Cada país estava interessado em conhecer o outro, mas também em dar-se a conhecer. No seguimento deste interesse, os países europeus mostravam uma forte motivação para exibir a riqueza e diversidade dos seus impérios. Portugal, por exemplo, expôs “(...) os mais variados produtos coloniais (...)” que demonstram a grandeza do império cuja “(...) supremacia era maior quando o território lusitano se estendia ao Brasil (...)” (Reis 1994: 60). Nestes produtos estão incluídos instrumentos musicais da ilha da Brava em Cabo Verde (Reis 1994: 14). É também nesta exposição que Thomas Edison expôs a sua invenção de 1877, o fonógrafo (Reis 1994: 39-40), cuja tecnologia se revelou central no desenvolvimento da musicologia comparativa e da etnomusicologia. Em Paris, Edison é o “(...) o expositor mais popular no palácio das máquinas (...)” (Reis 1994: 39) com a exibição de seis fonógrafos.

Este ambiente propiciou o desenvolvimento das ciências humanas em geral e da antropologia em particular, no sentido da sua “humanização” e, consequentemente, dá origem a novas

---

<sup>8</sup> Em 1991 foi aprovada a candidatura de *Paris, Bank of the Seine* a Património Cultural da Humanidade que, entre vários monumentos, inclui a Torre Eiffel. Esta informação está disponível em <http://whc.unesco.org/en/list/600/>.

<sup>9</sup> Utilizo a expressão “exposição universal” para me referir a uma linha de exposições/feiras internacionais que veio a adquirir um valor simbólico particular, nunca tendo sido descontinuada mas que adquire diferentes designações em função do momento histórico em que ocorre: Grande Exposição, Exposição Internacional ou Exposição Universal, são alguns dos nomes possíveis. Portugal acolheu duas destas exposições, a primeira no Porto em 1865 e a segunda em Lisboa em 1998.

centralidades teóricas como é exemplo a adoção do conceito de cultura no sentido em que Edward Tylor a definiu em 1871 como “um todo complexo que inclui o conhecimento, a crença, a arte, a moral, o costume, e todas as outras capacidades e hábitos adquiridos pelo homem enquanto membro da sociedade” (*appud* Leal 2013: 133 ). De acordo com o antropólogo João Leal, o conceito tyloriano quebra algumas fronteiras pois “Assim definida a cultura não se limitaria (...) à ‘alta cultura’, mas reportar-se-ia a um conjunto variado de aspetos – de traços que formam uma totalidade – da vida em sociedade” (*ibid*).

Simultaneamente os métodos de investigação passam a inscrever novas práticas e técnicas de pesquisa sobretudo através da adoção da observação participante simbolicamente patenteada por Bronislau Malinowski no quadro da antropologia, mas também da articulação entre práticas e pensamentos de diferentes investigadores interessados nos estudos de culturas aparentemente alheias à sua. Os trabalhos dos antropólogos Bronislau Malinowski, Franz Boas e das suas alunas Ruth Benedict e Margaret Mead, sobretudo nas primeiras décadas do século XX, acrescentaram ao conceito de cultura definido por Tylor as noções de diversidade, singularidade, relativismo cultural, valorização da diferença e contextualização (Abreu 2007, Leal 2013).

Ora, a música e o conceito antropológico de cultura são indissociáveis no sentido em que a música se pode também definir como “(...) um ingrediente central para o entendimento das culturas, sobretudo pelo lugar que desempenha na identificação dos grupos que a apropriam e que sobre ela detêm autoridade” (Sardo 2009: 411). Deste modo, aos estudos inicialmente, caracterizados por trabalhos de “colheita” ou “recolha” de música tradicional ou *folk music* levados a cabo por eruditos locais durante a segunda metade do século XIX, sucedem-se trabalhos de perfil mais académico, desenvolvidos por folcloristas, antropólogos ou estudiosos de áreas transdisciplinares que procuram oferecer à música um espaço dentro da academia. As tecnologias do som, como atrás ficou dito, e o protagonismo agora conferido aos museus e à promoção do som como objeto arquivístico, contribuem de forma significativa para o desenvolvimento do que viria a ser a etnomusicologia (Myers 1992, Nettl 2005, Nettl 2010). Em todos os casos acima superficialmente enunciados, a pesquisa em música estava imbuída de ideais salvacionistas sobre as músicas “distantes” dos universos dos investigadores.

Na Alemanha, Carl Stumpf (1848-1936) e Eric Von Hornbostel (1877-1935) criaram a chamada “Escola de Berlim” (1900) a partir de um modelo baseado na coleção, preservação e comparação das diferentes músicas e que conduziu à fundação, em 1900, do Arquivo

Fonográfico de Berlim secundando o Phonogrammarchiv de Viena, fundado um ano antes pelo fisiólogo Sigmund Exner (1846-1926). Noutros países da Europa Central sucedem-se a fundação de outros arquivos de som que, na maioria dos casos acolhem ou promovem a coleção de música a partir de gravações. Na Hungria são disso exemplo as gravações de campo de Béla Vikár (1859-1945), Béla Bartók (1881-1945) e Zoltán Kodály (1882-1967). Em Inglaterra, Cecil Sharp (1859-1924) dedicou-se ao estudo de canções *folk* inglesas e, na busca de material “autêntico” – como ditava a perspetiva difusionista –, visitou os EUA onde contou com a colaboração de Maud Karpeles. Encontrou cerca de 1600 canções que harmonizou e que usou como material didático nas escolas públicas inglesas (Myers 1992, Karpeles 1969). Estes três exemplos, que recortei de muitos outros que desenharam a história dos estudos sobre música na Europa, representam três perspetivas diferentes embora não divergentes: todas procuram oferecer às músicas de transmissão exclusivamente oral um papel de destaque. Todavia embora nuns casos a música se transforme em objeto de arquivo com o intuito de ser salvaguardada, noutros ela serve de inspiração para os compositores que buscam construir estilos eruditos nacionais a partir de repertórios orais, e ainda noutros ela é “reciclada” e transformada em repertório didático nos sistemas educativos nacionais.

Em Portugal<sup>10</sup> os primeiros estudos sobre música surgiram numa lógica em que o registo, a divulgação e a preservação do repertório de música tradicional constituíam a chave de uma certa portugalidade que deveria ser “traduzida” (através de partituras) ao público erudito. Estes estudos tinham como objetivo mostrar a música proveniente de diversas regiões do território português bem como das colónias portuguesas através de transcrições de textos, de melodias e de canções, através de versões harmonizadas para piano, para piano e voz ou para diversos tipos de agrupamentos musicais e através de arranjos para bandas militares, orquestras e coros (Castelo-Branco e Toscano 1988: 160). Neste sentido, Adelino António Neves e Melo (1846-1912) foi o protagonista do primeiro estudo sobre música em Portugal com a publicação da obra “Músicas e Canções Populares Coligidas da Tradição” (1872). Seguiram-se os três volumes do “Cancioneiro de Músicas Populares” (1893, 1895, 1898) de César das Neves (1841-1920) e Gualdino Campos (1847-1919).

---

<sup>10</sup> Sobre a documentação publicada no domínio da música tradicional em Portugal e sobre os processos de construção de um “imaginário musical” português destaco os artigos de Salva Castelo-Branco e Maria Manuela Toscano (1988) e de Susana Sardo (2009), respetivamente.

Do outro lado do Oceano Atlântico podemos falar da existência de diferentes formas de orientar os estudos em música. Nos EUA o etnólogo Jesse Walter Fewkes (1850-1930) foi o primeiro a usar o fonógrafo em trabalho de campo registrando canções dos *Passamaquoddy* de Maine e os *Zuni* do Arizona (Nettl 2010: 19). No âmbito do estudo sobre as músicas das comunidades ameríndias destacaram-se ainda algumas pesquisas protagonizadas por mulheres (Myers 1992, Nettl 2005, Nettl 2010) como é o caso da etnóloga Alice Fletcher (1838-1923), que publicou uma obra com transcrições e com a primeira descrição detalhada de uma cerimónia, e da antropóloga Frances Densmore (1867- 1957) que publicou várias monografias, com detalhes musicais e etnográficos dos *Chippewa* (1910-13), *Teton Sioux* (1918), *Papago* (1929), *Choctaw* (1943) e *Seminole* (1956).

Densmore adquire um protagonismo singular no quadro destes estudos uma vez que as gravações que coligiu foram por ela depositadas num arquivo em Washington com a intenção de que mais tarde pudessem ser consultadas e ouvidas pelas gerações futuras das comunidades registadas. Por essa razão Rebecca Dirksen (2012) sustenta que Frances Densmore foi pioneira na perspectiva do trabalho de pesquisa em música que hoje podemos designar por “aplicado”. Dirksen entende que este modo de fazer ciência antecede a própria etnomusicologia como disciplina académica, e remonta ao final do século XIX e início do século XX, momento em que alguns investigadores – de entre os quais Densmore - desenvolveram esforços para recolher sons já desaparecidos nas reservas dos *Native American Indian* e protagonizaram ações que promoviam a “preservação” da música. John Lomax (1867-1948), e mais tarde os seus filhos Alan Lomax e Bess Lomax Hawes, também desempenharam um papel importante no que diz respeito à realização de ações que ultrapassavam as “fronteiras” da academia, nomeadamente, na recolha, na preservação e na publicação dos materiais. John Lomax desenvolveu trabalho de pesquisa e recolha das *Cowboy songs and poems* e publicou estas canções num formato mais amigável para que os “detentores” das canções pudessem ter um acesso facilitado à “sua” própria música:

His later response was to bestow upon the cowboy songs he had collected the prestige of publication, complete with an introductory letter by former President Theodore Roosevelt testifying to the aesthetic superiority of the songs to the music hall pop music of the day and regretting the fact that cowboys were "becoming ashamed to sing" them because of their perceived inferiority to music hall songs (Roosevelt 1910: ix- x). At the same time, they were published in a format that was "userfriendly" for the cowboys (Sheehy 1992: 330).

Na década de 1930 Charles Seeger desenvolveu várias ações, não só como intelectual mas também como ativista (Seeger 2006: 227). Este posicionamento de investigação e de ação de Charles Seeger está patente em “Music and Government: Field for an Applied Musicology” (1944) no qual o autor sugere que o estado e as pessoas envolvidas em funções públicas deveriam apoiar e encorajar um olhar sobre a música como serviço social ou comunitário e que os musicólogos deveriam desempenhar um papel ativo nesse processo. De acordo com Anthony Seeger esta perspetiva transformou Charles Seeger num dos pioneiros do que hoje designamos por “applied ethnomusicology” (Seeger 2006).

A consciência da necessidade de prestar um serviço público a partir do trabalho em e sobre a música, parece acompanhar o desenvolvimento dos estudos em música, pelo menos por parte de alguns investigadores. Segundo Klisala Harrison, alguns pesquisadores desenvolveram trabalho aplicado ao mesmo tempo que se debatiam com o desenvolvimento da etnomusicologia e do *Public Folklore* (Harrison 2012: 510). No período compreendido entre o final do século XIX e a década de 50 do século XX, para além dos nomes já citados, Harrison destaca Robert Winslow Gordon, Benjamim Botkin e Herbert Halpert e, a partir da década de 1950, Ken Goldstein, Bill Ferris e Ralph Rinzler (Dirksen 2012, Harrison 2012, Sheehy 1992, Titon 2003) enquanto indivíduos claramente preocupados com o estudo e o uso do folclore. A sua área académica designa-se invariavelmente por *Folklore*, *Folk Music* e *Public Sector Folklore*, e o seu protagonismo enquanto pioneiros de uma espécie de ciência aplicada associada à música é referido por diferentes etnomusicólogos interessados na historiografia da etnomusicologia aplicada (Averill 2003, Davis 1992, Dirksen 2012, Harrison 2012, Seeger 2006, Sheehy 1992, Titon 1992 2003 2015).

Na verdade, os estudos de folclore adquiriram um efetivo protagonismo enquanto disciplina de “utilidade pública” uma vez que ela permitia não só salvar a música como transformá-la num verdadeiro produto de consumo – através da organização de espetáculos e de festivais – e, por consequência, ajudando à promoção e ao desenvolvimento dos protagonistas das músicas. A própria criação do *International Folk Music Council*<sup>11</sup>, em 1947, está relacionada com o crescente interesse pela *folk music* e pelo seu reconhecimento enquanto instrumento de importância material e simbólica para um público em geral e académico para os investigadores. Maud Karpeles foi uma personagem central na formação do IFMC e também

---

<sup>11</sup> Em 1981 *International Folk Music Council* (IFMC) mudou o seu nome para *International Council for Traditional Music* (ICTM).



no estabelecimento de relações institucionais do IFMC com a UNESCO. O protagonismo que teve neste processo está descrito num artigo da sua autoria publicado no primeiro volume do *Yearbook of the International Folk Music Council*<sup>12</sup> (1969). O IFMC resultou de fusões de outras organizações criadas durante a primeira metade do século XX. Em primeiro lugar a fusão da *Folk-Song Society* com a *English Folk Dance Society* da qual resulta a *English Folk Dance and Song Society* (EFDSS). E, mais tarde, o trabalho conjunto da EFDSS com o *British National Committee of Folk Arts* (BNCFA). A formação do BNCFA aconteceu em 1928 quando a Sociedade das Nações convocou a EDFSS para enviar uma delegação para participar no *International Congress of Popular Arts* em Praga, onde foi decidido criar a *Commission Internationale des Arts Populaires*<sup>13</sup> (CIAP). A CIAP pressupunha a criação de representantes nacionais que tinham como missão criar comités nos seus países. Maud Karpeles foi nomeada como representante nacional para o Reino Unido e assim surgiu o BNCFA. Em 1935 o EDFSS e o BNCFA organizaram um evento de perfil inovador que combinava um festival e uma conferência. Karpeles descreve o acontecimento da seguinte forma:

A special committee, of which I was honorary secretary, was appointed to organize the combined conference and festival of 1935, probably the first of this kind. Some eight hundred dancers representing eighteen countries (including three hundred from Great Britain) took part, and throughout six crowded days of unprecedent summer weather in July, London was literally taken by storm by the novelty, splendor, and beauty of festival performances. The conference sessions, over which Professor (later Sir) John L. Myers presided, were held for the most part at Cecil Sharp House, the headquarters of the English Folk Dance and Song Society. They were attended by many scholars of international repute. Among them was Professor Curt Sachs who said in later years that the conference with its accompanying festival had done more for the cause of folk music than any other single event. At its final session the conference agreed to set up an informal body of correspondents to be known as the International (Advisory) Folk Dance Council, with Professor Myres as president and myself as honorary secretary (Karpeles 1969: 15).

De acordo com Karpeles (1969) o conselho organizou um segundo festival que deveria ter acontecido em Estocolmo em 1939. Devido a razões políticas este festival não se realizou e a constituição formal do conselho não foi adotada.

---

<sup>12</sup> O *Yearbook of the International Folk Music Council* é uma revista científica que mais tarde se transforma em *Yearbook of the International Council for Traditional Music*. De entre as atividades principais do IFMC/ICTM como, por exemplo, a organização de conferências, o acolhimento de grupos de estudo e a publicação de um boletim, a publicação do *Yearbook* é uma das atividades mais importantes. Apesar de o primeiro volume do *Yearbook* ter a data de 1969 existem, até esse momento, cerca de 20 volumes de uma revista dedicada principalmente às atas das conferências.

<sup>13</sup> Em 1964 a *Commission Internationale des Arts Populaires*<sup>13</sup> (CIAP) foi substituída pela *Société Internationale d'Ethnologie et de Folklore* (SIEF).

O período que se seguiu à II Grande Guerra foi também marcado pela criação da UNESCO em 1945<sup>14</sup>. Na busca de estratégias que promovessem a paz entre os povos, o conhecimento construído pelos antropólogos e pelos pesquisadores em música revelou-se importante na delineação da estratégia da UNESCO:

Estimular estudos e pesquisas sobre a diversidade cultural no planeta, fomentar encontros entre indivíduos de culturas diferentes, ensinar às crianças o respeito à ideia de diferença cultural tornaram-se ideias correntes, que culminaram, em 1947, com a criação da UNESCO, órgão internacional com sede em Paris voltado para a formulação de propostas e de recomendações com vistas à difusão de ideais humanistas e anti-racistas (Abreu 2007: 272).

Criada a partir da convicção de que a solidariedade intelectual e o sentido humano são essenciais para promover a paz, a UNESCO estabeleceu como objetivos a criação de redes entre as nações que permitam alcançar a solidariedade através de:

- Mobilizing for education: so that every child, boy or girl, has access to quality education as a fundamental human right and as a prerequisite for human development.
- **Building intercultural understanding: through protection of heritage and support for cultural diversity. UNESCO created the idea of World Heritage to protect sites of outstanding universal value.**
- Pursuing scientific cooperation: such as early warning systems for tsunamis or trans-boundary water management agreements, to strengthen ties between nations and societies.
- Protecting freedom of expression: an essential condition for democracy, development and human dignity. (UNESCO 2016) (negrito meu)

A Segunda Grande Guerra tinha promovido uma pausa forçada das atividades do recente e ainda informal “International (Advisory) Folk Dance Council”. Após o ano de 1945, Maud Karpeles desenvolveu esforços para retomar as atividades do conselho. Foi numa conferência que aconteceu em Londres (1947) que o IFMC foi formalmente constituído como organização membro e consultor da UNESCO para assuntos relacionados com a música.

Podemos dizer que a criação da UNESCO de alguma forma estabelece uma coincidência com os próprios objetivos que já se vinham formando por parte dos estudos em música orientados pela preservação dos sons e das músicas dos povos supostamente em perigo de “extinção”. A perspectiva de Eric Von Hornostel sobre os indígenas da Terra do Fogo, citada por Miguel

---

<sup>14</sup> A UNESCO é a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. O ato constitutivo da UNESCO é assinado em Londres, a 16 de novembro de 1945, por representantes de 37 países e entra em vigor a 4 de novembro de 1946 após ratificação por 20 países signatários (<http://en.unesco.org/>). Portugal adere à UNESCO em 1965, retirou-se em 1972 e regressou a esta organização a 11 de setembro de 1974.

García no livro *Etnografías del Encuentro* (2012), é clarificadora sobre esta atitude protecionista das músicas dos outros:

“Considering the terrifyingly swift disappearance of just these tribes we may be doubly grateful for the fact that the last moment clear sighted scholars have taken able to take phonographic records of Fuegians songs, thus placing completely trustworthy material at the disposal of scientific research (...)” (Hornbostel 1948:62, apud García 2012:108)

A perspetiva salvacionista associada à música e ao mesmo tempo protecionista - visível no crescimento exponencial de arquivos nacionais de som e de música e na proliferação de obras monográficas dedicadas à transcrição de “recolhas” de músicas de transmissão oral - conferia à etnomusicologia embrionária um lugar importante enquanto interlocutor e subscritor dos propósitos de proteção do património, tão caros aos princípios da UNESCO e às ressonâncias do pós-guerra. Esta relação umbilical viria a acompanhar toda a história comum das duas instituições e manifesta-se hoje – como podemos ver a seguir – no modo como a etnomusicologia e os etnomusicólogos atuam nos diferentes projetos nacionais de patrimonialização do imaterial e, ainda, como interlocutores na certificação de diferentes saberes musicais como património imaterial e intangível da humanidade.

## **1.2 A convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial da UNESCO e a sua aplicação em Portugal**

A preocupação acerca do património e da criação de instrumentos normativos de atuação estiveram presentes desde o primeiro momento da criação da UNESCO apesar de ter sido longo o trajeto no que diz respeito à promoção da salvaguarda do património cultural imaterial por esta instituição. Relativamente às práticas expressivas, e em particular à música, o período de mais de meio século que separa a criação da UNESCO da adoção da Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial sustenta a opinião de Maud Karpeles quando decidiu não esperar pela ação da UNESCO e prosseguir os esforços no sentido de criar as condições para a formalização do IFMC como organização que pretendia promover a *folk music* e o seu estudo.

Recordo que foi em 2003 que a conferência geral da UNESCO adotou a “Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial” (CSPCI). Para a reflexão sobre este caminho, é incontornável referir a “Convenção para a Proteção do Património Mundial, Cultural e

Natural” (1972)(CPMCN), a “Recomendação para a Salvaguarda da Cultura Tradicional e do Folclore” (1989)(RSCTF), o “Programa das Obras-primas do Património Oral e Imaterial da Humanidade” (1997)(POPOIH) e a conferência intitulada *A Global Assessment of the 1989 Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore: Local Empowerment and International Cooperation* (UNESCO 1999).



**Gráfico 1 - Cronograma dos principais documentos e eventos que conduziram à redação da Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial (2003)**

Nos artigos 1º e 2º da “Convenção para a Proteção do Património Mundial, Cultural e Natural” (UNESCO 1972), ratificada por Portugal<sup>15</sup> em 1979, foram estabelecidos os conceitos de património natural e de património cultural, tendo sido este último associado a património edificado tal como “monumentos”, “conjuntos” e “locais de interesse”:

Para fins da presente Convenção serão considerados como património cultural:

Os monumentos. – Obras arquitectónicas, de escultura ou de pintura monumentais, elementos de estruturas de carácter arqueológico, inscrições, grutas e grupos de elementos com valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência;

Os conjuntos. – Grupos de construções isoladas ou reunidos que, em virtude da sua arquitectura, unidade ou integração na paisagem têm valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência;

---

<sup>15</sup> Portugal ratificou a “Convenção para a Proteção do Património Mundial, Cultural e Natural” a 6 de junho de 1979 (Decreto de Lei N°49/79). Desde então foram incluídos na lista do Património Mundial (Cultural): o Centro Histórico de Angra do Heroísmo nos Açores (1983), o Mosteiro dos Jerónimos e a Torre de Belém em Lisboa (1983), o Mosteiro da Batalha (1983), o Convento de Cristo em Tomar (1983), o Centro Histórico de Évora (1986), o Mosteiro de Alcobaça (1989), a Paisagem Cultural de Sintra (1995), o Centro Histórico do Porto (1996), Coa e Siega Verde (1998), o Centro Histórico de Guimarães (2001), o Alto Douro Vinhateiro (2001), a Paisagem da Vinha da Ilha do Pico (2004), Elvas e suas Fortificações (2012) e a Universidade de Coimbra-Alta e Sofia (2013). Na lista do Património Mundial (Natural) constam a Floresta Laurissíva na Madeira (1999) (informação disponível no site da UNESCO/World Heritage <http://whc.unesco.org/en/statesparties/pt>, acedido a 2 de janeiro de 2016).

Os locais de interesse. – Obras do homem, ou obras conjugadas do homem e da natureza, e as zonas, incluindo os locais de interesse arqueológico, com um valor universal excepcional do ponto de vista histórico, estético, etnológico ou antropológico (UNESCO 1972).

Vinte e cinco anos depois da CPMCN, foi aprovado o “Programa das Obras-primas do Património Oral e Imaterial da Humanidade” (1997) na sequência da “Recomendação para a Salvaguarda da Cultura Tradicional e do Folclore” (UNESCO 1989), do interesse que crescia desde o final do século XIX sobre a cultura não erudita, e da convicção de que o reconhecimento do folclore e das tradições de transmissão oral constituíam um fator importante na promoção da igualdade, da paz e do diálogo entre as nações. É nesta RSCTF que foi estabelecida a definição de *folklore* ou *traditional and popular culture* que a partir de 1989 foi aplicada pela UNESCO em relação ao PCI:

Folklore (or traditional and popular culture) is the totality of tradition-based creations of a cultural community, expressed by a group or individuals and recognized as reflecting the expectations of a community in so far as they reflect its cultural and social identity; its standards and values are transmitted orally, by imitation or by other means. Its forms are, among others, language, literature, music, dance, games, mythology, rituals, customs, handicrafts, architecture and other arts (UNESCO 1989).

Dez anos depois, a UNESCO e o *Smithsonian Institution* coorganizaram uma conferência intitulada *A Global Assessment of the 1989 Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore: Local Empowerment and International Cooperation* (1999) para avaliar a implementação da RSCTF de 1989:

The purpose of this Conference was to consider the protection of the intangible cultural heritage at the end of the twentieth century and to revisit the Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore ten years after its adoption in 1989. This Conference is the culmination of eight regional seminars held by UNESCO in order to systematically assess the implementation of the Recommendation and the present situation of the safeguarding and revitalization of intangible cultural heritage (UNESCO 1999: 266).

A conferência aconteceu de 27 a 30 de junho de 1999, em Washington (EUA), durante o *Annual Smithsonian Folklife Festival*. De entre os 37 participantes de 27 países destaco a presença de Kwabena Nketia<sup>16</sup>, de Anthony Seeger<sup>17</sup>, de Manuela Carneiro da Cunha<sup>18</sup> e de Grace Koch<sup>19</sup>.

---

<sup>16</sup> Kwabena Nketia participou como diretor do *International Centre for African Music and Dance* da *University of Ghana*.

<sup>17</sup> Anthony Seeger participou como diretor do *Smithsonian Folkways Recordings* e como professor de etnomusicologia na *University of California* (Los Angeles, USA).

O relatório final da conferência anuncia que os resultados propostos pela recomendação em análise, que havia sido assinada em 1989, não foram alcançados. Neste sentido, foi elaborado um plano de ação (UNESCO 1999: 302-306), que contou também com os resultados de outros processo de avaliação que haviam sido implementados durante quatro anos sob a forma de oito seminários regionais e sub-regionais<sup>20</sup>. O plano de ação inclui uma longa lista de ações e recomendações. Esta lista deixa evidente algumas das razões que causaram o insucesso do Programa nomeadamente a desadequação de determinados conceitos e terminologias em diferentes contextos, a falta de reconhecimento da inexistência de fronteiras em determinadas práticas culturais e o protagonismo de académicos nos processos de salvaguarda em prejuízo das comunidades, grupos e pessoas que têm o conhecimento e a experiência das práticas culturais. Foram ainda feitas algumas recomendações para os governos, de entre as quais a recomendação de submissão de um esboço para ser apresentado na conferência geral e a sugestão de realização de um estudo sobre a viabilidade de adoção de um novo instrumento normativo sobre a salvaguarda da cultura tradicional e do folclore (UNESCO 1999: 304).

De acordo com as informações que constam no website da UNESCO<sup>21</sup>, entre 1999 e 2003 aconteceram cerca de 22 encontros sob a forma de mesas redondas, workshops, reuniões com especialistas e reuniões do *Executive Board*. Terminologias como *intangible cultural heritage*, *folklore*, *traditional knowledge*, *indigenous knowledge* e *oral heritage* foram revistas e discutidas entre especialistas tal como foi recomendado pela conferência de Washington.

Independentemente do insucesso do POPOIH, a UNESCO registou uma lista representativa de “Obras-primas” com cerca de 90 inscrições, de entre as quais se destacam diversas práticas musicais:

During the three rounds of the Masterpieces, the majority of the forms of intangible heritage nominated were either musical or mixed forms that included music (for example, musical theatre, or dance). In the 2005 round, the number of other forms of intangible heritage grew, but the majority still had music as an important component. As a result, the ICTM was the NGO in formal consultative relations with UNESCO that received the largest number of nominations to evaluate.

---

<sup>18</sup> Manuela Carneiro da Cunha participou como professora de antropologia na *University of Chicago* (USA).

<sup>19</sup> Grace Koch participou como Diretora do Arquivo do *Australian Institute of Aboriginal and Torres Strait Islander Studies* (AIATSIS) em Canberra, Austrália.

<sup>20</sup> Os seminários regionais e sub-regionais que aconteceram são: para os países da Europa central e leste (República Checa, junho 1995), para os países da América Latina e Caraíbas (Cidade do México, setembro 1997), para os países da Ásia (Tóquio, fevereiro e março 1998), para os países da Europa ocidental (Finlândia, setembro 1998), para os países da Ásia central e do Cáucaso (República do Uzbequistão, outubro 1998), para os países Africanos (Gana, janeiro 1999), para os países do Pacífico (Nova Caledónia, fevereiro 1999), para os países do Árabe (Líbano, maio 1999).

<sup>21</sup> Informação disponível no website da UNESCO. <http://www.unesco.org/culture/ich/en/events?categ=2005-2000> acedido a 22 de novembro de 2015

(Seeger 2009: 117).

O ICTM, enquanto ONG com relações formais de consulta com a UNESCO, desempenhou um papel importante na avaliação das candidaturas. Aconteceram três rondas de proclamações em 2001, 2003 e 2005. A intervenção do ICTM nos processos de avaliação em 2003 e em 2005 está descrita por Anthony Seeger (2009) que era, à data, secretário-geral<sup>22</sup> desta organização.

Segundo Seeger (2009) a sensibilização para o PCI, expressa nos objetivos do POPOIH, é um sucesso. Em vários países foi realizado trabalho de identificação, salvaguarda e proteção do PCI, foram criados inventários nacionais e o número de candidaturas a Obras-Primas aumentou ao longo dos anos. Já com menos sucesso foi a inclusão dos artistas ou detentores das tradições na elaboração dos dossiers de candidatura e na definição dos planos de ação ou de salvaguarda. A partir da sua experiência com a avaliação das candidaturas, Anthony Seeger elabora *eleven lessons learned from the evaluations* (2009: 121-124). Seeger refere-se sobretudo a problemas de isenção por parte dos protagonistas das candidaturas e sobretudo dos membros das comissões de avaliação, referindo-se ainda a processos que adquirem um perfil mais político no sentido do protagonismo dos países proponentes do que propriamente na importância do património para os seus detentores. É interessante verificar que parte das críticas apontadas por Seeger vieram a ser superadas através de mecanismos de regulação na Convenção de 2003 para o PCI. Refiro-me, por exemplo, ao modo como a Convenção centra o processo de candidatura nos detentores dos saberes – sejam eles comunidades, grupos ou indivíduos singulares – reforçando o sistema *bottom up* em todo o processo que envolve as candidaturas.

No dia 17 de outubro de 2003 foi adotada a Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial, na Conferência Geral da UNESCO que aconteceu entre os dias 29 de setembro e 17 de outubro em Paris. A partir do momento em que a Convenção entrou em vigor (só em 2008 foram inscritos os primeiros bens) a lista de 90 Obras-Primas do POPOIH foi incorporada na Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> Anthony Seeger foi secretário-geral do ICTM entre 2001 e 2005 e coordenou a avaliação dos dossiers de candidatura submetidos em 2003 e em 2005. Dieter Christensen, antecessor de Seeger como secretário-geral do ICTM, supervisionou a avaliação dos dossiers em 2001.

<sup>23</sup> Esta decisão, *Decision of the Intergovernmental Committee: 3.COM 1*, pode ser consultada em <http://www.unesco.org/culture/ich/en/Decisions/3.COM/1>

A CPCI resulta, para além dos aspetos já mencionados, de um conjunto de controvérsias em torno do conceito de património e em torno da preponderância do património material edificado do mundo ocidental e do “norte” (símbolo do “poder” dos países desenvolvidos) sobre o herança do “sul” (assente em património imaterial ou intangível, de transmissão oral). Tal como Abreu e Peixoto referem, o contexto político em que o PCI emerge não resulta de algum tipo de reivindicação dos países do sul:

A categoria do património imaterial emerge num vincado contexto político que lhe confere uma materialidade *sui generis*, bem visível em várias dimensões. Essa categoria é o resultado da reivindicação programada e reiterada dos países não ocidentais e não tanto, como por vezes se insinua, dos países do Sul (Munjeri, 2009). O Japão, a China, a Coreia do Sul, mas também o Brasil, entre outros países que integram o bloco das chamadas economias emergentes, exerceram, sobretudo a partir de meados dos anos 1990, uma forte pressão para que a categoria fosse formalmente reconhecida no plano internacional (Abreu e Peixoto 2014: 4).

Independentemente do grupo de países que protagonizou o reconhecimento dos saberes imateriais como património, há consequências evidentes que de uma forma geral possibilitam que o “sul”, no sentido metafórico e não no sentido geográfico, adquira um protagonismo até aqui inexistente. Verifica-se uma viragem política entre a convenção de 1972, que regista o património material, e a convenção de 2003, dedicada ao património imaterial. O primeiro é “claramente mais ocidental, mais estatal e representativo do estado-nação, mais urbano, mais monumental, mais passível de ser musealizado e presta vassalagem ao velho mundo. O património imaterial é bem mais oriental, mais comunitário, menos urbano, menos monumental, menos propenso à musealização, acolhe mais heranças do novo mundo” (Abreu e Peixoto 2014 *apud* Santos e Peixoto 2013).

Um outro resultado da aplicação da CSPCI prende-se com a democratização do processo pelo qual atribuímos valor ao património porque requer que os Estados tenham e apliquem uma abordagem participativa (Blake 2009). Este aspeto é concretizado, por um lado, através do papel que a sociedade civil, os protagonistas nos processos de patrimonialização e os detentores dos saberes adquirem e, por outro lado, pela forma como a patrimonialização do folclore e da cultura tradicional serve para identificar simbolicamente as nações (Abreu e Peixoto 2014, Blake 2009):

One of the most significant aspects of this Convention, and a focus of this chapter, is the central role it gives to the cultural communities (and groups and, in some cases, individuals) associated with ICH that is unprecedented in this area of international law. This is a response to the very specific character of ICH that exists only in its enactment by practitioners and, therefore, whose continued practice



depends wholly on the ability and willingness of the cultural group and/or community concerned. This introduces a clear cultural rights dimension to the safeguarding of ICH that, although present in other areas of cultural heritage protection, is much more explicitly drawn in relation to intangible cultural heritage and is another noteworthy characteristic of this Convention (Blake 2009: 45-46).

Até 20 de Janeiro de 2016, cento e sessenta e seis países ratificaram a CSPCI. A UNESCO classifica a sua proveniência da seguinte forma: vinte e um países europeus, vinte e quatro países da Europa de Leste, trinta países da América Latina e Caribe, trinta e três países da Ásia e Pacífico, quarenta da África Subsariana e dezoito da África do Norte:

The willingness of so many states to commit themselves to this Convention is noteworthy, particularly in view of the fact that this represents an important departure in terms of the cultural heritage regulation, and is a unique instrument in the cultural heritage field. This departure is mainly as a result of the character of its subject matter – one that is primarily without material form and whose expressions and physical manifestations are, in fact, secondary (Blake 2009: 45).

No que diz respeito a Portugal, o processo de ratificação da Convenção para a Salvaguarda do PCI (UNESCO 2003) teve início em agosto de 2007 tendo sido concluído em agosto de 2008. De que forma foi implementada a CSPCI em Portugal? E quais os mecanismos legais criados para esse efeito?

Em Portugal a implementação de políticas públicas para o PCI<sup>24</sup> foi concretizada com a criação da base de dados online de livre acesso “Matriz PCI<sup>25</sup>”, operacionalizada em 2011. Este processo iniciou-se em 2007, um ano antes de Portugal ter ratificado a Convenção da UNESCO<sup>26</sup>, com a criação do Instituto dos Museus e da Conservação (IMC) que veio mais tarde a ser substituído pela Direção-Geral do Património Cultural (DGPC) (Costa 2013: 93). Entre os anos de 2007 e de 2011 o IMC implementou um conjunto de políticas públicas “(...) ancorando-se nos princípios, nos conceitos e nos mecanismos fundamentais de salvaguarda do PCI instituídos pela Convenção, visando a sua aplicação em território nacional de forma conjugada e em harmonia com o previamente disposto na atual Lei de Bases do Património Cultural, em vigor desde 2001, e, naturalmente, tendo como objetivos divulgar não apenas a Convenção à escala nacional mas também o próprio papel da UNESCO como organização de referência internacional na área do PCI” (Costa 2013: 94).

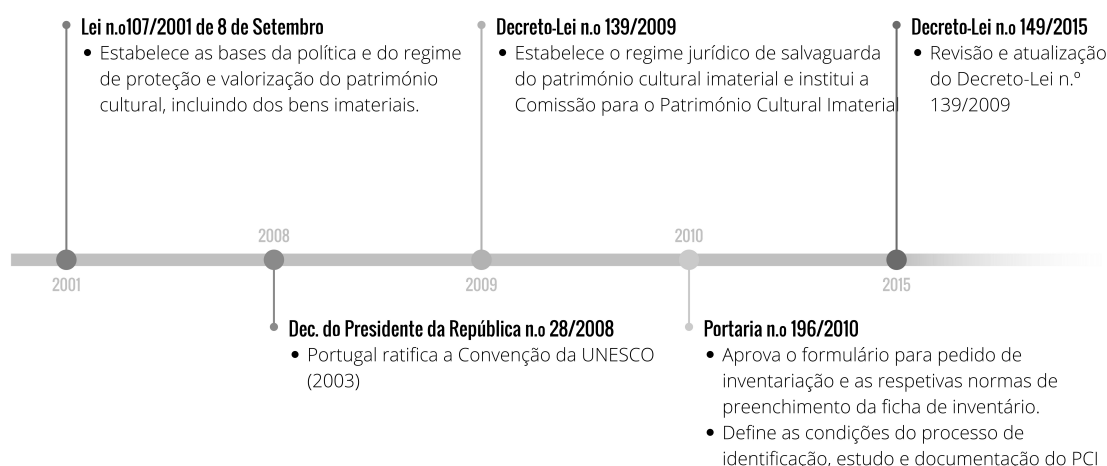
---

<sup>24</sup> A este propósito, o antropólogo Paulo Costa (2013) refere que a extinção do Departamento de Etnologia do Instituto Português do Património Cultural (em 1989) coincide com o início de um período de ausência de políticas de valorização do PCI, nomeadamente das culturas tradicionais, que durou cerca de vinte anos e que culminou com o processo legislativo de ratificação, por parte do governo português, da Convenção para a Salvaguarda do PCI (UNESCO 2003).

<sup>25</sup> A base de dados do INPCI está disponível online em <http://www.matrizpci.dgpc.pt/>

<sup>26</sup> Portugal iniciou o processo de ratificação da Convenção para a Salvaguarda do PCI (UNESCO 2003) em agosto de 2007 tendo este processo ficado concluído em agosto de 2008.

A proteção do PCI em Portugal é regulada por diplomas que resultam de um trabalho de análise de documentos relativos ao PCI produzidos em Portugal ou por organizações como, por exemplo, a UNESCO. Os exemplos de práticas adotadas por países que tinham experiência na implementação de inventários de PCI, como o Brasil ou a Espanha, são também inspiradores na elaboração da estratégia portuguesa (Costa 2013: 95). Finalmente, foi dada uma especial atenção à Lei n.º107/2001 de 8 de setembro, que estabelece as bases de política e do regime de proteção e valorização do património cultural<sup>27</sup>. É desta forma que a 15 de junho de 2009 é publicado o Decreto de Lei n.º139/2009, entretanto revisto e atualizado pelo Decreto de Lei n.º149/2015, e a 9 de abril de 2010 é publicada a Portaria n.º196/2010.



**Gráfico 2 - Cronograma da legislação referente à implementação de políticas públicas relativas à proteção e salvaguarda do PCI em Portugal**

O Decreto-Lei n.º139/2009 estabelece os procedimentos para a proteção do PCI e designa o INPCI como instrumento fundamental para a salvaguarda do património imaterial. A Portaria n.º169/2010 tem um carácter mais técnico e define os parâmetros e as condições dos dossiers para submissão de pedidos de inventariação. É, no entanto, no Decreto de Lei n.º149/2015 que são esclarecidas e reiteradas algumas das questões centrais para a proteção do PCI que resultam da Convenção (2003), das quais destaco quatro.

<sup>27</sup> A descrição do processo que conduziu à elaboração de uma estratégia para a proteção do património cultural imaterial e de

Refiro-me, em primeiro lugar, à ênfase colocada no lugar central que comunidades, grupos e indivíduos ocupam nos processos de inventariação do PCI. Esta dimensão humana é, aliás, um dos aspetos mais inovadores e mais diferenciadores em relação à Convenção para a Proteção do Património Mundial, Cultural e Natural de 1972. Apesar de o poder decisório continuar na esfera do governo fica claro que mais importante do que a manifestação imaterial são as pessoas. As manifestações imateriais passam, no plano do direito nacional e internacional, a “pertencer” às pessoas porque são as pessoas que a fazem acontecer, são as pessoas que a transmitem e são as pessoas que detêm o saber-fazer.

Em segundo lugar, refiro-me ao carácter participativo do INPCI. É importante não esquecer que para além da participação da comunidade na construção do dossier de candidatura a legislação prevê duas fases de consulta pública e de consulta direta nas quais as instituições públicas e a sociedade em geral podem participar.

Em terceiro lugar, refiro-me a algo que era, de alguma forma, contraditório e que estava omissa no Decreto de Lei anterior, isto é, “(...) a obrigatoriedade de inscrição de uma manifestação de património cultural imaterial no ‘Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial’ previamente à sua eventual candidatura à ‘Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade’ ou à ‘Lista do Património Cultural Imaterial que necessita de Salvaguarda Urgente’” (in Dec. Lei 149/2015: 5362). A este propósito quero referir que a lista de elementos do PCI da UNESCO, referente a Portugal, inclui quatro manifestações. Na lista representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade consta o Fado (2011), a Dieta Mediterrânea<sup>28</sup> (2013) e o Cante Alentejano (2014). Na lista do PCI com Necessidade de Salvaguarda Urgente está o Fabrico dos Chocalhos (2015). Nenhum destes exemplos consta no INPCI.

Por último, o Decreto de Lei 149/2015 prevê também a extinção da Comissão para o Património Cultural Imaterial cujas atribuições consultivas foram integradas no Conselho Nacional de Cultura e as atribuições instrutórias e de decisão na DGPC.

Importa agora saber de que forma, no caso português, a etnomusicologia teve um efetivo papel como interlocutora no processo de ratificação da CSPCI da UNESCO, e até que ponto os etnomusicólogos têm desempenhado lugares importantes nos processos de

---

<sup>28</sup> A candidatura da Dieta Mediterrânea foi uma candidatura multinacional do Chipre, da Croácia, de Espanha, da Grécia, de Itália, de Marrocos e de Portugal.

patrimonialização. Na verdade – e contrariamente ao que aconteceu no seio da UNESCO – nenhuma das instituições às quais a etnomusicologia está associada em Portugal (e aqui me refiro às universidades ou ao único centro de investigação existente no país, INET-md) foi chamada para deliberar sobre a implementação da Convenção. No entanto verificou-se posteriormente a inclusão da etnomusicóloga Salwa El-Shawan Castelo-Branco na comissão que viria a deliberar sobre as eventuais candidaturas à inscrição de práticas e de saberes na lista representativa do património imaterial português. Citando o Relatório Anual de Atividades de 2011: “A Comissão tem competência exclusiva para decidir sobre a inscrição de manifestações imateriais no Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial, nos termos do Decreto-Lei n.º 139/2009, de 15 de junho. A par das suas funções deliberativas nesta matéria, a Comissão tem igualmente competências consultivas no âmbito das componentes específicas da política do PCI, entre as quais a emissão, sempre que solicitado pelo membro do Governo responsável pela área da cultura, de parecer em relação a candidaturas do Estado Português à: a) “Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade” (UNESCO); b) “Lista do Património Cultural Imaterial que necessita de salvaguarda urgente” (UNESCO).

Salwa Castelo-Branco integrava a Comissão a par com 4 antropólogos (Joaquim Pais de Brito, Rosa Maria Perez, João Leal e Paulo Costa) o que confere um efetivo protagonismo à antropologia apesar de grande parte dos saberes imateriais até agora inscritos na Lista da UNESCO para o património Cultural Imaterial da Humanidade, estarem associadas à música e terem tido um efetivo protagonismo por parte dos etnomusicólogos e musicólogos portugueses. Refiro-me ao Fado, patrimonializado em 2011 e que teve como promotores académicos o musicólogo Rui Vieira Nery e Salwa Castelo-Branco e ao Cante Alentejano inscrito na lista do Património da Humanidade em 2014 cujo processo foi instruído pelo antropólogo Paulo Lima e por Salwa Castelo-Branco.

Já no que diz respeito ao reconhecimento que as comunidades têm demonstrado pelos etnomusicólogos em Portugal, a situação parece ser diferente. Até agora, as práticas patrimonializadas e que respeitam à música, têm sido formalmente instruídas por etnomusicólogos e num processo de extrema relação com as populações. Refiro-me ao Kola San Jon, patrimonializado em 2013 e que constitui um estudo de caso neste trabalho, e ao Cantar dos Reis de Ovar (em andamento), dirigido por Jorge Castro Ribeiro e com a colaboração de Alexander Jorge Duarte, ambos etnomusicólogos.

Podemos dizer que este envolvimento da etnomusicologia na resignificação dos patrimónios e em especial do património imaterial, se inscreve dentro de uma lógica de ciência aplicada, isto é, a atuação do investigador não se circunscreve a analisar as práticas musicais dos outros mas transforma a sua investigação num dispositivo que pode contribuir para a valorização do património dos outros. No caso dos processos de patrimonialização estas ações definem também a promoção das músicas a um estatuto maior – muitas vezes de âmbito mundial como é o caso dos Patrimónios da Humanidade – e revertem sempre para a promoção das próprias pessoas. O que muda no processo que agora analiso em relação à atitude salvacionista que se observava nas práticas iniciais dos etnomusicólogos, é que agora a investigação em etnomusicologia é feita “ao lado” das pessoas e frequentemente “com” as pessoas e não fica restrita a uma interlocução disciplinar como se verificava no passado. Em alguns casos os etnomusicólogos parecem estar mais interessados em ver os seus trabalhos validados pelas comunidades ou pelos sujeitos com os quais trabalham, numa lógica de responsabilidade social, do que em dialogar com os seus pares. Sobre os diferentes perfis que esta atitude adquire, e que se têm incrementado a partir da década de 1990, procurarei refletir no capítulo seguinte.

## 2. Alguns modos de construção de conhecimento em etnomusicologia.

### 2.1 Etnomusicologia aplicada

No âmbito da salvaguarda da cultura expressiva e do património imaterial o início do século XXI foi marcado pela criação de instrumentos de atuação (UNESCO 2003) que têm implicações no modo como é reconhecido ao “sul” uma outra visibilidade. No seu discurso de apologia pelas epistemologias do sul Boaventura de Sousa Santos (2009b) sustenta que o que separa “o outro lado da linha” abissal é o universo do inexistente, da invisibilidade:

(...) a linha visível que separa a ciência dos seus ‘outros’ modernos está assente na linha abissal invisível que separa de um lado, ciência, filosofia e teologia e, do outro, conhecimentos tornados incommensuráveis e incommensuráveis por não obedecerem, nem aos critérios científicos da verdade, nem aos dos conhecimentos, reconhecidos como alternativos, da filosofia e da teologia (2009b: 25-26).

O conhecimento sobre música e os comportamentos expressivos a ela associados têm ocupado, nesta imagem usada por Boaventura de Sousa Santos, o lado B do outro lado da linha. Digamos que na hierarquia do conhecimento a música, pelo seu perfil efêmero e transitório, tem ocupado um lugar que fica para lá do que é suposto ser o outro lado da linha. No âmbito do PCI, por exemplo tanto a convenção da UNESCO (2003) como a legislação portuguesa que regula a sua aplicação, dá um lugar de relevo à antropologia e aos antropólogos ao destacar estes académicos como indivíduos (no domínio das ciências sociais e humanas) com o perfil adequado para coordenarem os processos de estudo, recolha e documentação nas candidaturas ao INPCI. Apesar do papel relevante que a antropologia e os antropólogos têm desempenhado nos estudos relacionados com o património imaterial, não podemos esquecer o trabalho desenvolvido pelos etnomusicólogos e pelas instituições que tutelam a etnomusicologia desde a aplicação do *Programa das Obras-primas do Património Oral e Imaterial da Humanidade* (1997), tal como referi no **capítulo anterior**, até aos dias de hoje.

No âmbito da academia, o crescente protagonismo da etnomusicologia e a compreensão da importância da relação da disciplina e dos seus protagonistas com a sociedade traduziu-se, a partir de princípios de responsabilidade social, em desenvolver e participar em ações que possam contribuir para a resolução de problemas dentro e fora da academia. A participação na construção de dossiers de candidatura a PCI, é um exemplo desse tipo de ações. Este modo

de fazer etnomusicologia foi designado por etnomusicologia aplicada. O que é a etnomusicologia aplicada? Em que contextos se pode fazer etnomusicologia aplicada? Que metodologias são usadas em projetos de etnomusicologia aplicada? Existe etnomusicologia aplicada, ou toda a etnomusicologia é aplicada? Se existe etnomusicologia aplicada significa que existe etnomusicologia não aplicada?

Estas são algumas das perguntas para as quais procuro uma resposta desde o início do projeto de doutoramento e para as quais procurei respostas no *Study Group on Applied Ethnomusicology* (SGAE) do ICTM. De acordo com informações veiculadas pelo site desta organização, o SGAE do ICTM “(...) advocates the use of ethnomusicological knowledge in influencing social interaction and course of cultural change. It serves as a forum for continuous cooperation through scholarly meetings, projects, publications and correspondence” (ICTM 2016). A primeira definição de EA foi uma proposta que partiu da definição de *Applied Anthropology*, em que a palavra *anthropology* foi trocada por *ethnomusicology* (Pettan 2008). De acordo com Svanibor Pettan as definições podem variar mas a essência pode ser capturada nas palavras criadas e aceites na *39th World Conference* do ICTM em Viena (2007). De acordo com o SGAE a etnomusicologia aplicada é:

(...) the approach guided by social responsibility, which extends the usual academic goal of broadening and deepening knowledge and understanding toward solving concrete problems and toward working both inside and beyond typical academic contexts (ICTM 2016).

A etnomusicologia aplicada (EA) tem constituído um tema de discussão académica, especialmente desde 2008. A pertinência de uma etiqueta da disciplina com esta designação, cujas fronteiras conceptuais não são claras nem consensuais, tem motivado discussões sobre a sua terminologia, a sua definição e o seu âmbito em fóruns académicos que, de alguma forma, parecem ter um paralelo com o debate e a problemática em torno da própria etnomusicologia. Na introdução do livro *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*, que constitui o mais recente e completo compêndio sobre EA, Svanibor Pettan (2015) revisita artigos que publicou anteriormente, faz uma atualização de alguns conceitos, do percurso da EA e expõe algumas das críticas que nos últimos anos foram feitas à EA. A controvérsia acerca da pertinência de modo de fazer etnomusicologia designado por EA e o problema em torno da sua terminologia dificultam, na opinião de Pettan, o estabelecimento da EA como disciplina académica credível.

A EA não é uma designação nova apesar de a sua essência, conotações e fronteiras não estarem claramente definidas (Pettan 2008: 86). Uma das críticas apontadas à EA tem a ver

precisamente com o modo como alguns “etnomusicólogos aplicados” apresentam os seus trabalhos ou projetos. Um modo que sugere inovação e quebra de paradigmas estabelecidos. Outras críticas estão relacionadas com a oposição teoria/prática ou, por exemplo, trabalho “na” academia versus trabalho “fora” da academia. Svanibor Pettan argumenta que as relações não são opostas mas complementares:

Applied Ethnomusicology does not stand in opposition to the academic domain, but should be viewed as its extension and complemente;  
Applied Ethnomusicology is not an opposition to the theoretical (philosophical, intelectual) domain, but its extension and complemente;  
Applied Ethnomusicology is not an opposition to ethnographic, artistic and scientific research, but their extension and complement (2015: 30).

Anthony Seeger é um dos etnomusicólogos que mais tem participado nos principais fóruns académicos e mais tem refletido sobre a EA, tanto nos textos que publica como na sua atividade como docente ou em conferências académicas. Numa entrevista feita por Maurice Mengel e publicada na revista *El Oído Pensante*, refere:

**Maurice Mengel** - Of course, ethnomusicology is being applied in many areas today, and not just in archives, museums, and the record industry. Considering applied ethnomusicology as a whole, would you say that there is an epistemological relevance for applied research? Which theoretical and methodological challenges do you see in applied ethnomusicology in the future?

**Anthony Seeger** - The word “applied ethnomusicologist” bothers me and a number of our colleagues because we apply ethnomusicology all the time – every time we design a syllabus or teach a class we are applying ethnomusicology. But the word is usually used to mean work outside the university setting. Anthropologists and sociologists in the USA now label this “public anthropology”. But the “applied ethnomusicology” label has been used by both the Society for Ethnomusicology and the ICTM, and I guess it is here to stay (...) (Seeger 2013: 21-22).

Neste sentido, a expressão “aplicada” parece transformar a designação da EA num problema conceptual. Enquanto alguns etnomusicólogos se centram no sentido literal da palavra (Seeger 2006 2012 2013) quando consideram, por exemplo, que a pesquisa que permanece em silêncio na estante de uma biblioteca pode igualmente ser aplicada (Araújo 2008), outros consideram que a intenção consciente de realizar ações guiadas segundo princípios de responsabilidade social são fatores de distinção da EA (Harrison 2012 2014 2015, Harrison e Pettan 2010, ICTM 2015, Pettan 2008 2015). É de salientar, no entanto, a relevância destes argumentos por se tratar de etnomusicólogos que tiveram um papel importante na institucionalização e desenvolvimento da EA, ou seja, aqueles que em dada altura atuaram no sentido de encontrar uma adjetivação particular para um tipo “diferente” de etnomusicologia.



Para além do dilema conceptual que a adjetivação levanta ao gerar a evidente dicotomia entre aplicado e não aplicado, há outras vozes críticas que apontam no sentido de a designação emanar um certo colonialismo académico (Dirksen 2012) no sentido em que o investigador, legitimado pela academia, “sai” da universidade para “aplicar” o conhecimento na resolução de um problema numa comunidade.

Há, no entanto, outros investigadores que optam por designações alternativas. Dirksen (2012) elenca alguns exemplos como o de Nicholas Spitzer e Robert Garfias que utilizam o adjetivo “public” por sugestão do “public folklore” preferindo a designação “public” ou “public-sector ethnomusicology”: “public is intended to reach out into broader society, beyond the comparatively closed spaces of academic institutions” (Dirksen 2012). Outros investigadores, tal como Samuel Araújo refere, preferem remeter-se para o lugar onde etnomusicologia é praticada, para além das fronteiras da academia:

Beginning with the first tendency outlined above, let me remind you of an entire volume of the US-based periodical *Ethnomusicology* (1992) dedicated to the discussion of new arenas for ethnomusicological work outside academia; these new fields of action have been alternatively called “public sector”, “applied”, “active”, or “practical” ethnomusicology (Araújo 2008: 17).

A análise exaustiva de textos especializados sobre o assunto permite perceber que em alguns casos a designação aplicada é deliberadamente rejeitada e noutros casos os investigadores optam por adjetivar o perfil das suas pesquisas através das abordagens metodológicas ou do posicionamento ideológico e de investigação:

It should also be warned that although these issues have been raised by a growing literature on seemingly marginal sub-areas eventually called applied, collaborative and participatory research in ethnomusicology, I refrain from using any of such terms to qualify my object—the socio-political implications of face-to-face music research— as such, since in my view even those who believe in “pure” or “neutral” research are opening, intentionally or not, ways of application in and through their work, triggering such categories of distinction would just reveal a matter of degree and not really of substance (Araújo 2008: 14).

Nesta constelação terminológica ainda há a considerar variações entre os diferentes idiomas. Estas diferenças poderão estar simplesmente relacionadas com as características próprias de cada idioma ou apenas com as diferenças sociais, económicas e políticas dos contextos (continentais, nacionais e/ou intranacionais) nos quais a disciplina se inscreve e onde tem vindo a ganhar um lugar cada vez maior significativo na oferta educativa dentro da academia. Em alguns casos os pesquisadores se deparam com instigações que desafiam as abordagens

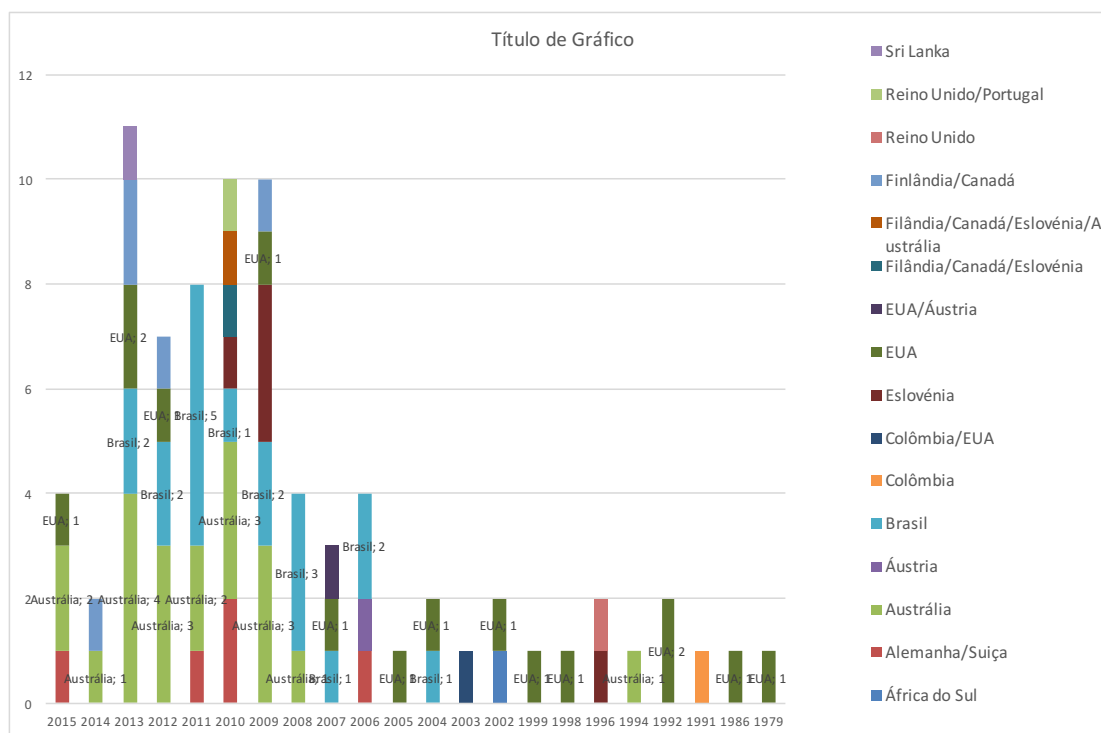
metodológicas e o papel dos investigadores. Na pesquisa que realizei encontrei terminologias como:

- **Applied/Aplicada** (Keil 1982; Ellis 1985; Sheehy 1992; Davis 1992; Alviso 2003; Long 2003; Cambria 2004; Tygel 2005; Newsome 2008; Pettan 2008 2015; Harrison, Mackinlay e Pettan 2010; Buren 2010; Harrison 2012 2014 2015; Miguel 2014a 2014b; Opondo e Miguel 2014)
- **Participativa** (Tygel 2009)
- **Collaborative/Colaborativa** (Mendonça 2013)(Skopecofonia 2014)(Sardo e Skopecofonia 2015)(Skopecofonia 2015)
- **Dialógica** (Miguel 2010)
- **Engaged** (Dirksen 2012; Miguel 2015)
- **Public-Sector/Public** (Titon 1992; Davis 1992)
- **Advocate** (Titon 1992)
- **Active** (Hawes 1992)
- **Practical** (Titon 1992).

Existe, como acabei de mostrar, uma diversidade de terminologias. Será uma forma de contornar a falta de consenso em relação à EA? Será uma forma de descrever melhor o trabalho desenvolvido? Será que estes investigadores consideram que estão a fazer algo diferente, algo que ultrapassa o âmbito da EA e que, por essa razão, devem encontrar soluções alternativas para referir o perfil das suas pesquisas? Por que razão alguns etnomusicólogos parecem sentir esta necessidade de classificar o perfil do trabalho de pesquisa?

As perguntas, dúvidas, críticas e aparente falta de consenso em relação às designações até agora apresentadas parecem crescer numa proporção idêntica ao crescimento da produção académica na área. Na verdade, apesar da diversidade de designações adotadas é notório que no momento de organizar uma publicação sobre “etnomusicologia aplicada” grande parte dos pesquisadores que questionam a designação aceitam contribuir para a produção na área. É estranho pensar que a EA não existe ou que não faz sentido “rotular” as pesquisas de aplicadas quando uma revisão da literatura em EA mostra que a produção académica neste

aparente subdomínio da etnomusicologia cresceu exponencialmente desde os primeiros anos do século XXI. A lista de bibliografia especializada (ainda incompleta) criada pelo SGAE<sup>29</sup> do ICTM tem cerca de 78 entradas<sup>30</sup>. De entre estas entradas 87% são posteriores ao ano 2000 e 13% têm data de publicação anterior a 2000. Sendo que dentro do conjunto de publicações posteriores a 2000, 81% foram publicadas entre 2008 e 2015. A partir desta análise é possível perceber que o ano de 2008 constitui o início de um período em que há uma explosão de produção de conhecimento em prol de uma etnomusicologia mais interventiva, mais engajada, mais participativa e mais reflexiva sobre a sua própria ação. Para além disso, o protagonismo de publicações de autores australianos (19 publicações), brasileiros (19 publicações) e norte americanos (15 publicações) mostra que o “sul” tem desempenhado um papel importante na construção de uma ecologia dos saberes em etnomusicologia (*vide* Gráfico 3).



**Gráfico 3 – Número de publicações, país de origem e data de publicação da lista de bibliografia organizada e divulgada pelo Study Group on Applied Ethnomusicology do ICTM**

<sup>29</sup> A 29 de junho de 2014, Klisala Harrison (chair do SGAE do ICTM) enviou por email a todos os membros do grupo uma lista de bibliografia especializada. Nesse email, Klisala Harrison explica que “as we had discussed during the business meeting in Shanghai in 2013, we thought that the Study Group on Applied Ethnomusicology would benefit from having an online bibliography of scholarly sources on applied ethnomusicology. We can now present you a first list, which, however, is only a starting point”. A minha análise recaí sobre a referida lista.

<sup>30</sup> A lista de bibliografia que aqui refiro foi enviada por email aos m

No que diz respeito à produção monográfica há a salientar algumas obras. Em primeiro lugar, o livro intitulado *Applied Ethnomusicology: Historical and Contemporary Approaches* (Harrison et al 2010) e, mais recentemente, *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology* (Pettan e Titon 2015), uma obra extensa com vinte e dois artigos na qual colaboraram vinte e três investigadores de vários lugares do mundo. A extensa produção bibliográfica acontece, também, devido ao desenvolvimento de vários projetos de investigação. Refiro-me, por exemplo, a diversos projetos no domínio do património cultural imaterial, ao trabalho desenvolvido pelo grupo Musicultura ou pelo projeto *SoundFutures*<sup>31</sup>, apenas para mencionar alguns.

De entre os textos que apresentam um olhar retrospectivo sobre a EA, saliento 3 artigos escritos por académicos com filiações institucionais de ambos os lados do Atlântico. O primeiro, “Applied Ethnomusicology and Empowerment Strategies: Views from across the Atlantic” (Pettan 2008) surge na sequência do primeiro encontro do SGAE. Neste artigo Svanibor Pettan explica o desenvolvimento histórico da EA na Europa e nos Estados Unidos da América, reflete sobre a definição e classificação das diferentes abordagens e apresenta cinco categorias de temas para, através de exemplos nos territórios da antiga Jugoslávia, mostrar intervenções mediadas por etnomusicólogos que ultrapassam e aprofundam os habituais objetivos académicos. O segundo artigo, “Epistemologies of Applied Ethnomusicology<sup>32</sup>” (Harrison 2012), formula uma base epistemológica para compreender a EA. O conceito “epistemic community” é proposto como um método para teorizar acerca do “campo” bem como uma metodologia para analisar os métodos utilizados pelas pessoas envolvidas nas pesquisas. No mesmo ano, Rebecca Dirksen (2012) escreveu “Reconsidering Theory and Practice in Ethnomusicology: Applying, Advocating, and Engaging Beyond Academia”. Neste artigo, a etnomusicóloga traça hipóteses que justifiquem a marginalização da prática e da pesquisa aplicada, mostra a ampliação dos domínios da pesquisa aplicada e apela a uma abertura do diálogo teórico que, segunda a autora, deveria incluir reflexões sobre ética em investigação.

---

<sup>31</sup> O projeto SoundFutures tem sido apresentado em fóruns académicos, nomeadamente em congressos do ICTM. Sugiro a consulta do website para mais informações <http://www.soundfutures.org/>

<sup>32</sup> Uma versão deste artigo, apresentada em 2010 na conferência anual da *Society for Ethnomusicology* ganhou o prémio *The Applied for Ethnomusicology Section Paper/Project Prize*. Este prémio visa reconhecer artigos ou projetos que contribuam para a construção de conhecimento em etnomusicologia aplicada. Esta informação está disponível em [http://www.ethnomusicology.org/?Prizes\\_AESPP](http://www.ethnomusicology.org/?Prizes_AESPP)

A história da EA tem sido escrita sobretudo em inglês e muitas vezes fundamentada por literatura também em inglês. Se por um lado há poucas publicações sobre o tema noutros idiomas (nomeadamente em português) por outro lado os etnomusicólogos que têm desempenhado um papel importante no trabalho aplicado não se têm dedicado a teorizar sobre a sua prática. Publicam maioritariamente em português e optam por organizar os seus textos com enfoque nos temas que emergem do contexto económico, social e político das suas pesquisas como, por exemplo, música e migração, música e pobreza, música e conflito ou música e poscolonialismo.

Analyzing people's motivations for acting in certain ways in their interactions with each other and their environments is essential to understanding music's applications in different localities and sociopolitical realities, as well as in regard to applied ethnomusicology or ethnomusicologies. Although the development of applied ethnomusicology as a set of practices is contingent and emergent, applications in general could be much more critically informed with regard to epistemology (Harrison 2012: 506).

As narrativas históricas da EA apontam as ações desenvolvidas por musicólogos, folcloristas e antropólogos europeus e americanos como parte da história inicial do que mais tarde se veio a designar por EA - tal como refiro no **capítulo 1**, sendo que os acontecimentos relevantes para esta narrativa acontecem algumas décadas mais tarde. Primeiro em 1992, com a publicação de um volume importante da *Ethnomusicology*<sup>33</sup>, e depois, já no século XXI, um período caracterizado por uma explosão de produção de conhecimento e de eventos académicos relacionados com a EA.

Na década de 1990 – que Klisala Harrison considera como um marco para o início da *first wave* da EA (2014) -, a publicação do volume especial da *Ethnomusicology* constitui um marco importante no que diz respeito à reflexão teórica sobre a prática em etnomusicologia. Em 1991, Jeff Todd Titon assumiu a função de editor da revista *Ethnomusicology* e anunciou a edição de vários números especiais para os quatro anos seguintes dedicados aos seguintes temas: *Music and Authority*, *Music and Money*, *Music and Immigration*, *Comparative Studies in Music*, *Music and the Public Interest Music on Film and Video*, *Music and the Power to Heal or Harm*, *Music Revivalism*, *Music and Time* (1991: 77-78). O primeiro número especial a ser publicado foi sobre o tema *Music and the Public Interest* (Titon 1992). Na introdução, o editor explica que o que une

---

<sup>33</sup> *Ethnomusicology* é o título da revista científica publicada pela *Society for Ethnomusicology*.

os quatro artigos incluídos no tema (Davis 1992, Hawes 1992, Seeger 1992, Sheehy 1992) é a prática:

Public sector, applied, active, and practice ethnomusicology are the names that the authors in this issue give to what ethnomusicologists do in the public interest. What they have in common is work whose immediate end is (...) practical action in the world outside of archives and universities. This work involves and empowers music-makers and music-cultures in collaborative projects that present, represent, and affect the cultural flow of music throughout the world. In the final analysis, of course, public ethnomusicology does result in knowledge as well as action (1992: 315).

Já o início do século XXI constitui, no que diz respeito à EA o prenúncio de um período marcado pelo desenvolvimento de projetos de investigação com uma forte ligação e envolvimento com as comunidades e pela realização de vários eventos científicos que culminaram na institucionalização da etnomusicologia aplicada no âmbito de duas das organizações que tutelam a disciplina: a SEM e o ICTM.

Na conferência mundial do ICTM no Rio de Janeiro (2001), Angela Impey apresentou uma comunicação que causou impacto em alguns investigadores, nomeadamente em Samuel Araújo. Mais tarde essa comunicação foi publicada sob a forma de artigo no *Yearbook for Traditional Music* (Impey 2002), e transformou-se numa das referências mais significativas na conceção do projeto que veio dar origem ao grupo Musicultura, dirigido por Araújo. Neste artigo, a investigadora descreve um projeto implementado em Khula Village/Dukuduku Forests, na África do Sul:

In January 2001, I established a community cultural and environmental documentation initiative at the Silethukukhanya High School in Khula Village. The aim of the documentation Project is to train young researchers to build a community archive of indigenous knowledge and cultural heritage. Through the documentation of songs, dances and ritual processes, the Project aims to stimulate public discussion concerning “traditional meaning” (as claimed and understood by Dukuduku residents), identity and self-representation. Further, it aims to encourage dialogue regarding the interface between music/ritual processes on one hand, and land, natural resource use and notions of locality on the other. And finally, it aims to explore methods by which the re-memorisation of this knowledge can be reconciled with contemporary conditions and economic opportunities (2002: 13).

A etnomusicóloga sul africana incorporou jovens estudantes de Dukuduku no projeto e utilizou metodologias participativas a partir do modelo de “Participation Research and Action” (PRA) sugerido pelo sociólogo britânico Robert Chambers que coloca em primeiro plano as necessidades, as prioridades e as capacidades das pessoas:

Since the Dukuduku cultural and environmental documentation Project is motivated by a commitment to sustainable development, the methodological processes draw fundamentally on the

participation of the Dukuduku people, for whom Project incentives, processes and outcomes must be meaningful. (...) PRA seeks sustainability by encouraging the people to lead; to determine the agenda, to gather and analyse information and, based on capacities and infrastructure, to construct their own community action plan. The role of the professional herein is to listen and learn, and to function as a research partner, a facilitator or a catalyst to change. Essential to PRA is to monitoring and evaluation, which is applied in order to enhance people's awareness of the wealth and value local knowledge and practices, and to empower their actions (2002: 17-18).

O ano 2003 constitui um ano decisivo no que diz respeito ao início de uma década na qual vários eventos académicos especialmente dedicados à EA aconteceram. A “primeira conferência em Etnomusicologia aplicada”<sup>34</sup> (tradução minha) foi organizada por Jeff Todd Titon na *Brown University* e teve a participação de etnomusicólogos americanos e europeus que discutiram estratégias de trabalho com as comunidades fora da academia. Anthony Seeger foi o orador principal e apresentou uma palestra intitulada “The Melding of Applied and Academic Work: Thinking and Acting Responsibly as Ethnomusicologists”. Um dos representantes europeus foi Svanibor Pettan, que apresentou uma comunicação intitulada “Two generations of Applied Ethnomusicologists: International Theory and Practice”. É de salientar que Jeff Todd Titon e Svanibor Pettan se tornaram, mais tarde, no “rosto” da EA nos Estados Unidos da América e na Europa, na SEM e no ICTM. No mesmo ano alguns etnomusicólogos italianos organizaram o *9th International Seminar in Ethnomusicology*, “*Applied Ethnomusicology: Perspectives and Problems*” (Pettan 2008: 88). Por último, e ainda em 2003, o etnomusicólogo Samuel Araújo iniciou o projeto de investigação que mais tarde veio a dar origem ao grupo Musicultura – assunto que será tratado no **capítulo 3**.

Em 2004 aconteceram dois fóruns académicos dos dois lados do Atlântico. A realização do *15th colloquium* do ICTM, *Discord: Identifying Conflict within Music, Resolving Conflict through Music* (Limerick, Irlanda)<sup>35</sup>, do qual resultou o livro *Music and Conflict* (O’Connell e Castelo-Branco 2010). Nos EUA, um evento do *SEM regional chapters* (MACSEM<sup>36</sup>) a partir do qual, após o reconhecimento do interesse dos membros do MACSEM em *applied ethnomusicology* e *public sector programming*, foi feito um convite à apresentação de propostas de comunicações sobre o tema.

---

<sup>34</sup> Informação veiculada pelo site da conferência em [http://library.brown.edu/cds/invested\\_in\\_community/](http://library.brown.edu/cds/invested_in_community/) no qual é possível consultar o programa da conferência, as biografias dos participantes e as gravações em vídeo de todas as sessões.

<sup>35</sup> Informação disponível em <http://www.ictmusic.org/past-colloquia>

<sup>36</sup> MACSEM – *The Mid-Atlantic Chapter* foi criado em 1981 no âmbito do SEM e inclui membros de vários estados dos Estados Unidos da América. Informação veiculada pelo site <http://www.ethnocenter.org/MACSEM>

A EA foi oficialmente reconhecida pelo ICTM em 2007 durante a *39th World Conference do International Council for Traditional Music* (Viena). Nesta conferência, foi apresentado um painel duplo intitulado “The politics of applied ethnomusicology: New perspectives” com seis participantes de diferentes continentes: Samuel Araújo (Brasil), Svanibor Pettan (Eslovénia), Patricia Opondo (África do Sul), Tan Sooi Beng (Malásia), Jennifer Newsome (Austrália) e Maureen Loughran (Estados Unidos da América) a partir do qual foi decidido criar o *Study Group on Applied Ethnomusicology*. A proposta foi aceite pelo *Executive Board* do ICTM a 12 de julho de 2007 e Svanibor Pettan (Eslovénia), Klisala Harrison (Filândia/ Canadá) e Eric Martin Usner (Estados Unidos da América) foram eleitos *chair*, *vice-chair* e *secretary*, respetivamente<sup>37</sup>. O primeiro simpósio do SGAE aconteceu no ano seguinte, em Ljubliana (2008), ao qual se seguiram outros encontros no Vietnã (2010), no Chipre (2012) e na África do Sul (2014)<sup>38</sup>. Para além dos simpósios do SGAE outras conferências incluíram temas, painéis e/ou mesas redondas dedicados à etnomusicologia aplicada desde a *World Conference* do ICTM em Viena (2007). Refiro-me às conferências mundiais do ICTM que aconteceram na África do Sul (2009), no Canadá (2011), na China (2013) e no Cazaquistão (2015).

Uma das etnomusicólogas que mais tem refletido e teorizado sobre a etnomusicologia aplicada é Klisala Harrison – atual *chair* do SGAE do ICTM. “The Second Wave of Applied Ethnomusicology” (Harrison 2014) é, por um lado, uma proposta de caracterização da EA a partir de uma análise da história e dos contextos e do trabalho que vários etnomusicólogos têm desenvolvido e, por outro lado, um argumento forte para justificar a pertinência de um domínio da etnomusicologia que tem sido alvo de questionamento e de avaliação nas últimas décadas.

A investigadora propõe que o desenvolvimento e a caracterização da EA se pode dividir em dois períodos distintos. O primeiro período – “the first wave” –, que começa na década de 1990 e se estende até 2010, e o segundo período – “the second wave” –, de 2010 até aos dias de hoje. Para a alteração de paradigma Klisala Harrison (2014) refere a redução de empregos nas universidades<sup>39</sup>, as alterações nos critérios de avaliação para atribuição de bolsas de estudo

---

<sup>37</sup> Esta informação está disponível no sítio online do ICTM que pode ser acedido através do link <http://www.ictmusic.org/group/applied-ethnomusicology>

<sup>38</sup> O próximo simpósio do SGAE vai acontecer em outubro de 2016 no Canadá.

<sup>39</sup> Em Portugal, o número de vagas ou de lugares para etnomusicólogos na academia é um problema recente. O conjunto de pessoas que denomino de segunda geração de etnomusicólogos (*vide* Introdução) são professores em diferentes universidades em Portugal. Já no que diz respeito à terceira geração de etnomusicólogos, e sobretudo desde o início da crise financeira que iniciou em 2010, há casos de pessoas que ocupam lugares de docência em instituições de ensino superior, há casos de pessoas que têm bolsas de pos-doutoramento e há casos de pessoas que não têm emprego. Acredito que estes últimos dois casos que



e de financiamentos para projetos de investigação, o “desejo” dos etnomusicólogos fazerem a diferença “in times and places of troubles” (Rice 2014) e as experiências e percursos pessoais de vários etnomusicólogos. De acordo com a etnomusicóloga, para esta mudança contribuíram ainda duas alterações de foco no entendimento do conceito da EA: (1) a alteração nas definições de EA propostas pelo SEM e pelo ICTM e (2) “(...) the application of music and ethnomusicological knowledge towards the solving of concrete problems affecting people and communities” (Harrison 2014: 18).

No que diz respeito ao ICTM a definição de EA sofreu uma alteração que enfatiza a aplicação do conhecimento etnomusicológico na resolução de problemas que afetam as pessoas e as comunidades. Em relação à definição proposta pelo SEM, a partir de 2011 é incluído o trabalho desenvolvido dentro e fora da academia, passando igualmente a ser estimulado o estudo de projetos de EA como tema de investigação académica:

In early 2011, though, Section co-chairs Jeff Todd Titon, Maureen Loughran and Kathryn van Buren changed the Section’s statement to read that the Section is “devoted to work in ethnomusicology that puts music to use in a variety of contexts, academic and otherwise, including education, cultural policy, conflict resolution, medicine, arts programming, and community music” (SEM 2014). The 2011 statement differs notably: it includes work inside the academy as well as outside, and does not mention public sector folklore explicitly. The Section co-chairs felt that the 1990s mission no longer represented activities of the Section (Harrison 2014: 17)

O outro aspeto que distingue a “second wave” está relacionado com as metodologias (Harrison 2014). Em 2008 Svanibor Pettan já tinha proposto, com inspiração na *Applied Anthropology*, que a abordagem adotada pelos etnomusicólogos “aplicados” se poderia entender a partir de quatro categorias:

Anthropologists usually distinguish among the four subcategories in the applied domain. In all four cases the key-adjectives start with the character “a”: action, adjustment, administrative and advocate. Let us add these adjectives to the noun ethnomusicology (rather than to anthropology) and see how it works (adapted from Spradley and Mc- Curdy 2000:411):

1. Action ethnomusicology: any use of ethnomusicological knowledge for planned change by the members of a local cultural group.
2. Adjustment ethnomusicology: (...) that makes social interaction between persons who operate with different cultural codes more predictable.
3. Administrative ethnomusicology: (...) for planned change by those who are external to a local cultural group.

---

refiro se transformem na realidade dos etnomusicólogos que estão agora a terminar os seus doutoramentos. Independentemente deste aspeto, e na minha opinião, não é por esta razão que existem mais ou menos projetos de etnomusicologia aplicada em Portugal. Pelo menos, este não é o meu caso individual no trabalho que desenvolvi com o grupo de Kola San Jon e esta também não constituiu uma razão para a idealização do projeto Skopeofonia.

4. Advocate ethnomusicology: (...) by the ethnomusicologist to increase the power of self-determination for a particular cultural group (Pettan 2008: 90).

Na “first wave” as metodologias utilizadas tinham como grande inspiração o domínio de estudos do *Folklore*, ou no *Public Folklore*. Na “second wave” as metodologias estão muito relacionadas com o tipo de ação prática, com o papel que o etnomusicólogo desempenha e com os contextos onde estas ações ou projetos de EA são desenvolvidos. Digamos que determinados contextos podem “provocar” no etnomusicólogo a inevitabilidade de refletir sobre a prática e de criar outros modos de fazer etnomusicologia.

## 2.2 Modos de fazer etnomusicologia

No início do século XXI a etnomusicologia passa a reconhecer que existem várias formas de fazer disciplinário e que esse não é um paradigma presente mas antes que deve ser reconhecido em relação ao passado. No fundo, os etnomusicólogos passam a assumir que a disciplina deve ser enunciada no plural (etnomusicologias) assim reconhecendo que a própria história da etnomusicologia tem sido concebida a partir de uma lógica hegemónica de centralidade europeia ou euro-norte-americana. Para tal contribuiu a atitude crítica que caracteriza a etnomusicologia e os etnomusicólogos no que diz respeito à direção e aos objetivos da disciplina: a da hegemonia académica, a dos conceitos e fronteiras que podem ser estabelecidos em relação à própria música (Nettl 2010) e a da pertinência de um subdomínio denominado etnomusicologia aplicada. De acordo com Susana Sardo, as transformações nos contextos de investigação em etnomusicologia devem-se ainda ao crescimento da investigação em música na academia, à diminuição do emprego académico e científico, à procura de novos empregos, à consciência crescente por parte dos sujeitos que habitualmente eram “objeto de estudo” dos etnomusicólogos, da sua importância nesta equação, e, por último, a uma tendência crescente de os etnomusicólogos fazerem etnomusicologia com responsabilidade social e humana (Sardo 2013).

Independentemente de concordarmos ou não com a designação da EA ou com a formalização de um subdomínio da disciplina assim denominado, é incontornável a importância do debate que a EA gerou nos últimos anos no que diz respeito às práticas de investigação, à fronteira entre a academia e a sociedade, aos posicionamentos de investigação e à consciencialização da urgência da promoção de modos de fazer etnomusicologia com responsabilidade social. O

trabalho desenvolvido pelos investigadores que “atuam” na “second wave” são um exemplo relevante dos contextos contemporâneos de pesquisa em etnomusicologia.

A experiência de Rebecca Dirksen no Haiti é um exemplo paradigmático de como os contextos podem alterar a prática. Esta etnomusicóloga tinha planeado fazer trabalho de campo no Haiti quando aconteceu o grande terramoto em 2010. Perante a tragédia e perante a certeza de que a música não era um assunto vital para a sobrevivência humana no meio de uma catástrofe, Rebecca Dirksen alterou os seus planos juntou-se à população no auxílio aos problemas mais urgentes tentando encontrar uma resposta criativa perante a crise.

Este episódio de Dirksen no Haiti, deu origem à publicação de um dos artigos mais perturbadores publicados por Timothy Rice (2014), seu orientador de doutoramento, e que já havia ensaiado sob a forma de conferência na *World Conference* do ICTM em Xangai (2013). Em “Ethnomusicology in times of troubles” (2014), Timothy Rice situa os “times and places of troubles” no pós Guerra-Fria em 1991, momento em que a situação social, económica e política de muitos territórios e de muitos indivíduos se deteriorou. O campo da etnomusicologia, como sugere Rice, foi marcado por académicos que se dedicaram a estudar um conjunto de novos temas tendo em conta a relação da música com a crise que muitas pessoas enfrentam no mundo nos últimos anos. É este conjunto de temas que constituem “a new form of ethnomusicology in times (and places) of troubles” (2014: 191): música, guerra e conflito; música, migração forçada e estudos sobre as minorias; música, doença e cura; música e tragédias particulares; música, violência e pobreza; música, alterações climáticas e ambiente.

Estudos que se enquadram nesta nova forma de fazer etnomusicologia sugerida por Rice (2014) foram desenvolvidos por vários investigadores, alguns dos quais já referi em capítulos anteriores (Araújo 2004, 2008, 2009a, 2009b, 2009c, 2011, 2013; Araújo, Samuel et al. 2006a 2006b 2010 2011a 2011b; Araújo e Cambria 2013; Araújo, Paz e Cambria 2008; Cambria 2004, 2008, 2012; O’Connell e Castelo-Branco 2010, Harrison 2013). Em *Music and Conflict* (2010) há vários textos que descrevem pesquisas sobre música e guerra, música em territórios divididos em contextos poscoloniais, música em conflito em comunidades deslocadas (nomeadamente refugiados), música e ideologias, música em aplicação (com um claro enfoque na etnomusicologia aplicada em contexto de guerra) e música como conflito.

Qual o contributo que a etnomusicologia pode oferecer neste domínio?

De acordo com John Morgan O'Connell (2010) o conflito é um conceito teoricamente difícil de definir devido ao seu carácter polissémico e à sua natureza paradoxal. O estudo do conflito a partir de uma perspectiva etnomusicológica apresenta-se como um valioso contributo neste domínio devido ao facto de o debate académico sobre o tema raramente mostrar que a definição de conflito é relativa e depende de fatores culturais. A análise etnográfica é um contributo importante tal como demonstram os trabalhos desenvolvidos por vários etnomusicólogos neste domínio.

Jane Sugarman trabalhou sobre o papel da música na perpetuação e resolução do conflito a partir de um território europeu pós-soviético. Em “Kosova Calls for Peace: Song, Myth, and War in na Age of Global Media” (2010), a etnomusicóloga analisa o papel que músicos e produtores musicais albaneses tiveram na diáspora albanesa, durante os conflitos militares no Kosovo. A autora sustenta que a “(...) music would seem to have far more effective in promoting the war in Kosova than it has been in promoting postwar peace” (Sugarman 2010: 40). A música nas comunidades divididas na Irlanda do Norte é o tema de trabalho desenvolvido por David Cooper (2010) no qual mostra como a música incita o conflito entre facções rivais. Com uma visão pouco confiante sobre o poder da música na promoção da paz, o autor desenvolveu uma pesquisa comparativa na qual analisa os repertórios de dois grupos de músicos, um grupo de músicos católicos e um grupo de músicos protestantes.

Acerca da resolução de conflitos é de salientar o trabalho desenvolvido por Keith Howard (2010) sobre um território dividido num contexto poscolonial. Neste caso, os resultados da pesquisa de Keith Howard apontam num sentido oposto aos resultados dos trabalhos desenvolvidos por Jane Sugarman - em que a música se mostrou eficaz na promoção da guerra -, e por David Cooper - em que a música contribuiu para a perpetuação do conflito. Em “Music across DMZ”, Keith Howard questiona de que forma a música pode desempenhar um papel na reunificação pacífica na península da Coreia. A partir de uma contextualização sobre a história da Coreia e da sua divisão em dois estados, em 1945, o investigador faz a análise de dois eventos performativos. O uso da sigla DMZ<sup>40</sup>, como símbolo de uma barreira teoricamente intransponível, acaba por ser desconstruído através da música que, segundo o autor, assume um papel de esperança e de um eventual acordo, aparentemente impossível, entre os dois estados.

---

<sup>40</sup> DMZ é a sigla de zona desmilitarizada. Na Coreia esta faixa de segurança tem aproximadamente quatro quilómetros de largura e duzentos e cinquenta quilómetros de comprimento.

Anthony Seeger e Adelaida Reyes trabalharam sobre o papel da música na promoção do diálogo e nas relações assimétricas de poder em comunidades deslocadas. Com o olhar colocado na interseção do universo musical com as relações entre os Suyá e a sociedade brasileira, Anthony Seeger mostra como essa relação é importante para equilibrar tensões étnicas e para promover o diálogo intercultural no que diz respeito às questões de desapropriação e migração forçada (Seeger 2010). Em “Assymetrical Relations: Conflict and Music as Human Response”, Adelaida Reyes debruça-se sobre a dinâmica social entre refugiados e entre refugiados e instituições (sendo esta última relação caracterizada por uma abismal assimetria de poder) para compreender o papel da música neste complexo sistema. Com um enfoque em refugiados sudaneses no Uganda e a partir do pressuposto de que “(...) the life-altering events surrounding forced migration and affecting whole culture groups inevitably find their way into expressive culture (...)” (Reyes 2010: 127), Reyes acredita que a música desempenha um papel relevante em situações nas quais a liberdade de expressão pode ser colocada em causa. Neste sentido, a música pode revelar ações surpreendentes de solidariedade entre inimigos ou pode potenciar o conflito entre aliados.

O papel da música na ideologia e na censura musical em situações de conflito no mundo islâmico é um tema e um contexto sobre o qual os investigadores William Beeman e Anne Rasmussen têm desenvolvido pesquisas. Em “Music at the Margins: Performance and Ideology in the Persianate World” são descritos os estilos musicais que são aprovados ou não pela censura musical e as estratégias que produtores e consumidores musicais utilizam para validade determinadas “músicas” Beeman (2010). Este etnomusicólogo mostra como no mundo persa grupos individuais negociam as fronteiras de proibição de práticas musicais através de valores religiosos. A classificação da música como “não música”, com o objetivo de validar a sua performance, é uma das estratégias utilizadas. Beeman sustenta que a imprevisibilidade de alteração clara de opiniões, no que diz respeito às fronteiras de repressão, não parece alterar a criatividade de construção de estratégias alternativas para a efetivação da performance de determinados géneros musicais: “As islamic sensibilities continue to move in a more conservative direction, music in the Persianate world will certainly face more challenges in the future” (Beeman 2010: 152). Anne Rasmussen (2010) mostra como dois estilos musicais diferentes, na Indonésia, representam uma conceção diferente da identidade indonésia. A relevância desta “dissonância ideológica” está no poder que ambas têm para atribuir significados distintos ao nível simbólico e prático.

É a partir da premissa de que o etnomusicólogo “aplicado” deve agir com princípios de responsabilidade social que Svanibor Pettan desenvolveu na antiga ex Jugoslávia dois projetos, o projeto “Azra” e o projeto “Kosovo Roma”, moldados por práticas da etnomusicologia aplicada (Pettan 2010). Com a premissa de que o conhecimento deve ser usado pelo investigador para a melhoria da condição humana em contextos de guerra, o autor explica que os dois projetos partilham uma característica importante: “(...) both concern the consequences of the wars” (Pettan 2010: 191). Ainda no âmbito da etnomusicologia aplicada, há a salientar a pesquisa desenvolvida por Britta Sweers na qual aborda o uso da música contra o fascismo (criado por neonazis radicais) num conflito local na Alemanha. A etnomusicóloga sustenta que o sucesso do trabalho aplicado depende e requer múltiplos níveis de envolvimento com as comunidades, os media e as instituições de proveniência dos etnomusicólogos.

O estudo da música enquanto codificadora de diferenças culturais pode desempenhar um papel importante na identificação do conflito e na imaginação da sua resolução. Este é o argumento de Stephen Blum a propósito da análise de obras de compositores afro-americanos. A este respeito, Blum (2010) mostra como obras musicais codificam diferenças culturais e como confrontando o conflito através da música, com o questionamento de relações dominantes de poder, os contextos musicais podem despontar ações políticas.

Os exemplos que acabei de expor referem-se, por um lado, a casos em que as metodologias são moldadas pela prática e pelos contextos em que o etnomusicólogo atua e, por outro lado, a situações contextuais claramente marcadas por condições humanas fragilizadas. As situações de conflito, de migração forçada, de guerra, de ditadura, de pobreza, ou de marginalidade constituem contextos que têm vindo a ser preferenciais para justificar a existência de outros modos de fazer etnomusicologia e em particular de aplicar os saberes que a disciplina pode gerar. Nos textos presentes no livro *Music and Conflict*, alguns autores subscrevem a sua filiação ao domínio da etnomusicologia aplicada enquanto outros se demarcam da etiqueta não deixando, contudo, de trabalhar nos mesmos contextos e de, eventualmente, partilharem metodologias semelhantes. Esta situação levanta-nos claramente dois problemas: (1) necessitamos de facto de uma etiqueta para designar práticas de pesquisa em etnomusicologia quando nos referimos a contextos fragilizados onde o investigador atua de forma deliberada procurando alterar o terreno? (2) Esta forma de atuação disciplinar só pode ser aplicada em contextos socialmente débeis ou em tempos e momentos de crise?

No epílogo do livro *Music and Conflict* Salwa Castelo-Branco (2010) faz um alerta para a necessidade de “(...) rethinking our research paradigms and the ways we conceive our mission as researchers, teachers, musicians, and critical citizens” (Castelo- Branco 2010: 252). Para a atual presidente do ICTM, a resposta a este desafio constitui a construção de uma etnomusicologia do futuro, na qual o posicionamento e engajamento do investigador podem desempenhar um papel fundamental. E é neste sentido que efetivamente devemos repensar a atuação da disciplina, a partir de uma forma de entendimento onde a prática – independentemente do contexto – nos dita formas de ação, metodologias e teorias, e nos orienta num quadro ecológico onde o saber académico cada vez mais se articula com outras tipologias de saber. Ou, melhor dizendo, formas de ação a partir das quais o saber académico é construído coletivamente e de forma partilhada entre os investigadores e outros agentes que com ele trabalham lado a lado.

Esta consciência disciplinar altera o paradigma do “etnomusicólogo de gabinete”, ou seja, de uma prática onde o terreno era apenas uma componente do trabalho do investigador, durante a qual se procedia à interpelação dos sujeitos e dos contextos das músicas estudadas. A esta fase seguia-se então um outro tipo de interpelação, a teórica, a partir da qual, e desejavelmente, o investigador contribuiria para o desenvolvimento da disciplina. Perante a turbulência disciplinar em que vivemos, neste momento o que se altera em algumas franjas da disciplina é justamente como interpelar, com quem interpelar e para quem efetivamente resultam os ganhos dessa interpelação. O que agora se espera – nesta nova missão da etnomusicologia – é que a interpelação seja feita em conjunto e que o enfoque do desenvolvimento esteja centrado nas pessoas mais do que na academia. O etnomusicólogo desempenha o papel de mediador na busca de uma efetiva contribuição para o desenvolvimento humano e numa lógica, como refere Svanibor Pettan, de responsabilidade social. Parece, portanto, que esta forma de atuação só pode ser aplicada em contextos socialmente fragilizados ou, eventualmente, o seu sucesso pode depender do maior ou menos nível de debilidade dos contextos humanos nos quais se atua. Neste sentido, estaremos de novo a caminhar para uma etnomusicologia de perfil salvacionista e protecionista? E que lugar oferecemos ao trabalho de campo e à etnografia neste contexto?

### 2.3 O trabalho de campo em etnomusicologia face aos desafios contemporâneos de investigação

Em 2008 Gregory Barz e Timothy Cooley publicaram a segunda edição do livro *Shadows in the Field* que constitui uma das primeiras obras dedicadas inteiramente ao trabalho de campo em etnomusicologia e na qual vários investigadores partilham e expõem as suas experiências e pesquisas:

Because ethnomusicologists think of fieldwork as the defining activity of their endeavor, one may be surprised to find, looking through our literature, not much that tells what it was really like to work in the “field”, nor much about the methods employed in gathering data for any particular Project in ethnomusicology (Nettl 2008: v).

Na introdução, Barz e Cooley explicam que um dos objetivos do livro é “chasing shadows on fieldwork” no sentido de colocar e responder a questões que ajudem a compreender aquilo que é considerado o “heart” da etnomusicologia. Ao longo da introdução é possível conhecer um variadíssimo conjunto de opiniões, de definições, de conceitos, de ideias, de posicionamentos e de ferramentas de trabalho de campo, baseadas nos quinze artigos que compõem este livro.

Alguns comentários preliminares e gerais são necessários. Seja qual for o tipo de trabalho de campo que façamos em etnomusicologia a interação humana foi e continua a ser uma condição essencial para que exista trabalho etnográfico. O tipo de interação, as pessoas e os contextos com os quais trabalhamos, o posicionamento que adotamos, as ferramentas de trabalho de campo que utilizamos e a metodologia a partir da qual construímos conhecimento em etnomusicologia têm variáveis que se alteraram com o tempo, com as pessoas, com os contextos e com os lugares. Uma das primeiras variáveis é precisamente o contexto social e político que separa o final do século XIX (quando a etnomusicologia deu os seus primeiros passos) do período pós Segunda Grande Guerra, no qual o trabalho de pessoas incontornáveis como John Blacking, Alan Merriam e Bruno Nettl contribuiu para o desenvolvimento da disciplina. O período que corresponde à descolonização dos impérios europeus também originou desafios epistemológicos que motivaram uma profunda reflexão por parte dos antropólogos, etnógrafos e etnomusicólogos:

The perceived crisis of the era was as much about coming to terms with the colonial legacy inherent with many of our academics disciplines as about the interpretations and representations of cultural practices. (...). What they discovered in the crisis-of-representation quest was a postmodern – and later



globalized – reality where distinctions between cultures, scholars, informants, subjects, objects, selves, and others were increasingly blurred” (Barz and Cooley 2008: 11)

Na adaptação a este novo paradigma a representação e a experiência foram influenciadas pela percepção da emergência de novas práticas e de novas teorias. Sendo evidente que uma e outra - prática e teoria - têm repercussões nos dois sentidos, o trabalho de campo enquanto face mais visível das práticas ganhou novos contornos influenciado pela urgência dos novos desafios contextuais e a teoria foi construída a partir da reflexão sobre esses desafios e de ideias provenientes da prática. Neste novo jogo de percepções também o vocabulário foi alterado à medida que o “campo” e a teoria geravam novos posicionamentos, novas práticas, novas relações, novos conceitos e novos significados. Um exemplo paradigmático é a forma como nos referimos às pessoas com quem trabalhamos no “terreno”. Denominar essas pessoas por informantes ou por colaboradores, por exemplo, denuncia automaticamente o posicionamento ideológico e teórico do etnomusicólogo. Em Portugal a primeira etnomusicóloga a deixar de usar a denominação “informante” para passar usar a denominação “colaborador” foi Susana Sardo, quando escreveu a sua dissertação de mestrado sobre a pesquisa que realizou com a comunidade goesa em Portugal, nos anos noventa do século XX. Na verdade, as pessoas com quem trabalhou tinham sido seus colaboradores, tinham lido os seus textos, tinham dado sugestões, tinham partilhado o “palco” onde faziam música e, nalguns casos, tinham também partilhado as suas famílias, as suas casas, o seu quotidiano. Denominar esse conjunto de pessoas de informantes, tal como “classicamente” se fazia em etnomusicologia, seria uma enorme imprecisão sobretudo devido ao posicionamento de investigação que Susana Sardo adotou (Sardo 1995).

Regresso agora à introdução de *Shadows in the Field* (Barz e Cooley 2008). Fiz o exercício teórico de assinalar as palavras, expressões ou frases que são usadas para caracterizar o trabalho de campo. Ao analisar este conjunto de palavras - que vou denominar de ideias sobre trabalho de campo – percebi que há três grupos principais de categorias nas quais se podem agrupar estas ideias: 1) caracterização ou tipo de trabalho de campo, 2) metodologias e ferramentas de investigação e 3) relações humanas.

### **Sobre a caracterização e alguns significados do trabalho de campo**

O trabalho de campo “significa coisas diferentes para diferentes académicos” e “significa coisas diferentes ao longo da carreira de qualquer académico<sup>41</sup>”. A centralidade que o trabalho de campo ocupa na carreira de um etnomusicólogo é referida por vários investigadores. Se estudamos a música e as pessoas que fazem música, e se fazer trabalho de campo é “estar musicalmente no mundo<sup>42</sup>”, então o trabalho de campo é o “palco” principal dos etnomusicólogos. Quantas histórias pessoais ouvimos em que os pesquisadores referem que se apaixonaram pela disciplina durante o trabalho de campo? Ou que, após a conclusão dos doutoramentos, os investigadores sentem falta de ir ao “terreno”? Ou ainda que o trabalho de campo é o “oxigénio” que alimenta as suas vidas profissionais (e muitas vezes pessoais?). Encontro nos textos de Bruno Nettl as palavras que me parecem mais adequadas para descrever a relação dos etnomusicólogos com o “terreno”. O trabalho de campo é o “heart” da disciplina e envolve um largo número de atividades e conceitos. Assim, porque razão os etnomusicólogos são tão “privados” a descrever o seu trabalho de campo? (Nettl 2008: vii) Ao refletir sobre este tema na primeira década dos anos 2000, etnomusicólogos da “geração” pós Nettl questionam se o velho trabalho de campo está morto. Novos tempos e contextos parecem ter alterado o paradigma dos lugares e o distanciamento com as culturas e com as comunidades estudadas. O trabalho de campo ganhou uma dimensão diferente e as dicotomias “trabalho de campo doméstico versus trabalho de campo clássico ‘exótico’<sup>43</sup>” e ficar longe/exótico versus ficar em casa/sociedade multicultural anunciam novas práticas. Neste sentido, também a duração do trabalho de campo se alterou. Ir para “longe” significava, por diversas razões, fazer um ano de trabalho de campo. Essa era a “regra” informalmente instituída. Atualmente, o modelo de trabalho de campo com a duração de 12 meses acabou e o trabalho de campo “pode não envolver viajar para lugares distantes<sup>44</sup>”. Mais recentemente, e no que Barz e Cooley referem como “novo trabalho de campo” a experiência ganha relevância num contexto local e global. O trabalho de campo “é experiência, e a experiência das pessoas a fazerem música é central<sup>45</sup>” para a etnomusicologia, o trabalho de campo é “conhecer as pessoas a fazerem música<sup>46</sup>”. Michelle Kisliuk, propõe a designação “field research” para substituir “fieldwork” enquanto que Deborah Wong propõe que o “campo está em todo lado

---

<sup>41</sup> “(...) means different things to different scholars (...)”, “(...) means different things in the career of any one scholar (...)” (Nettl 2008: v).

<sup>42</sup> “(...) musically being-in-the-world (...)” (Barz e Cooley 2008: 4).

<sup>43</sup> “(...) domestic fieldwork(...)”, “(...) classic ‘exotic’ fieldwork (...)” (Barz e Cooley 2008: 5).

<sup>44</sup> “(...) need not involve travel to a distant place (...)” (Barz e Cooley 2008: 18).

<sup>45</sup> “(...) is experience, and the experience of people making music is at the core of (...)” (Barz e Cooley 2008: 14).

<sup>46</sup> “(...) knowing people making music (...)” (Barz e Cooley 2008: 16).

e em lado nenhum, e qualquer pessoa pode ser um insider<sup>47</sup>”. Timothy Rice, por exemplo, considera que o “o campo é uma criação metafórica do investigador<sup>48</sup>”. Sendo ou não uma criação metafórica, é certo que a reflexão sobre o campo e o trabalho de campo se tem traduzido num tema que motiva os etnomusicólogos a refletirem cada vez mais sobre a sua prática e a encontrarem novas ou diferentes soluções para os desafios que o “campo” lança. E, independentemente de qualquer opção teórica ou prática dos etnomusicólogos, parece que o trabalho de campo e a etnografia são intocáveis, no sentido em que são insubstituíveis de qualquer modelo de pesquisa adotado pelo investigador.

### **Sobre a metodologia de trabalho de campo e algumas ferramentas de investigação**

Neste aspeto os autores de *Shadows in the Field* não foram muito detalhistas. A “clássica distinção e dicotomia entre métodos antropológicos versus métodos musicológicos, isto é, entre “Merriam versus Hood”, é provavelmente um dos aspetos que mais resiste ao desenvolvimento da disciplina. Para além disso, o trabalho de campo, enquanto método experimental é talvez um dos aspetos permeáveis a um “processo através do qual a observação se torna inseparável da representação e da interpretação<sup>49</sup>”. Mas, seja qual for o método escolhido, as notas de campo continuam a ser uma ferramenta indispensável.

O que o “novo fieldwork” parece fazer emergir é uma “metodologia de investigação humana<sup>50</sup>”. O trabalho de campo online, as pesquisas feitas na internet, a participação/observação virtual constituem uma inevitabilidade e são, individualmente ou no todo, ferramentas que muitos pesquisadores têm utilizado.

### **Sobre as relações humanas**

O que me motivou a fazer esta reflexão em torno do trabalho de campo foi a perceção que tive sobre os aspetos que os académicos referem quando refletem sobre o trabalho de campo e a constatação de que as relações humanas ocupam um lugar importante neste universo. Esta

---

<sup>47</sup> “(...) the field is both everywhere and nowhere, and anyone and everyone is an insider” (Barz e Cooley 2008: 19).

<sup>48</sup> “(...)the field is a metaphorical creation of the researcher (...)” (Barz e Cooley 2008: 18).

<sup>49</sup> “(...) a process through which observation becomes inseparable from representation and interpretation (...)” (Barz e Cooley 2008: 4).

<sup>50</sup> “(...) human research methodology (...)” (Barz e Cooley 2008: 16).

interação direta entre as pessoas acontece através de um “diálogo de múltiplas realidades<sup>51</sup>” que permite interações humanas e criar relações quase familiares. Independentemente do tempo, do lugar e do contexto, do “velho trabalho de campo” ou do “novo trabalho de campo”, o certo é que o contato direto com as pessoas é fundamental. É desta forma que o trabalho de campo parece constituir “uma atividade inerentemente humana com um valor extraordinário com a capacidade de integrar a academia, os acadêmicos e a vida<sup>52</sup>”.

Sei que esta reflexão sobre o trabalho de campo está incompleta. Na verdade, foi uma reflexão feita a partir do único livro dedicado ao trabalho de campo em etnomusicologia sendo que há muitos outros textos e artigos publicados separadamente nos quais, de uma forma mais ou menos direta, os etnomusicólogos refletem sobre as suas práticas. Se, como Helen Myers afirma, o trabalho de campo é a face humana da etnomusicologia (Barz e Cooley 2008) e se o trabalho de campo é central para a investigação etnomusicológica, então a forma como o diálogo acontece é determinante na construção do conhecimento. É sobre os diferentes modos de dialogar com os indivíduos que habitam o “campo” etnomusicológico que vou refletir nos subcapítulos seguintes.

## **2.4 Práticas, métodos e abordagens: ressonâncias em etnomusicologia**

As abordagens metodológicas adotadas pela etnomusicologia surgem quase todas a partir da adoção de propostas de outras áreas científicas como a antropologia, a educação ou a sociologia, por exemplo. Ocupando o trabalho de campo um lugar central no que diz respeito às relações que se estabelecem entre as pessoas que habitam o universo de estudo, e sendo estas relações vitais para a forma como o conhecimento é construído parece-me essencial refletir sobre alguns dos diferentes perfis que a pesquisa em etnomusicologia pode adquirir e sobre os diferentes adjetivos que os seus protagonistas utilizam para qualificar as suas práticas. Refiro-me às práticas dialógicas, colaborativas e/ou participativas. Algumas questões que habitualmente aparecem quando alguém se refere a estas práticas são: “qual a diferença entre elas?”, “o que é e como se define o perfil das práticas dialógicas, colaborativas e/ou

---

<sup>51</sup> “(...) dialogue of multiple realities (...)” (Barz e Cooley 2008: 16).

<sup>52</sup> “(...) an inherently valuable and extraordinary human activity with the capacity of integrating scholar, scholarship, and life (...)” (Barz e Cooley 2008: 5).

participativas em etnomusicologia?”, “Qual a diferença entre dialogia e colaboração?”, “Existe uma fronteira entre estas práticas?”.

Se é verdade que é relativamente fácil perceber a diferença entre as práticas participativas e as outras duas práticas que referi anteriormente, as práticas dialógicas e colaborativas são por vezes referidas de uma forma que faz com que as suas fronteiras sejam ou pareçam ténues. Não sei se essas fronteiras têm, de facto, que ser claras. De qualquer forma, acredito que quando um investigador refere que a sua pesquisa tem um perfil colaborativo ou que usou práticas colaborativas queira com isso referir algo que, em alguma medida, adquira um significado que distancia a sua prática de outras práticas.

### **Sobre as práticas dialógicas**

O conceito de dialogia, na linha da tradição bakhtiana, tem ocupado um lugar complexo e multi-situado nos estudos antropológicos e etnomusicológicos. A adoção de um posicionamento dialógico é habitualmente sustentada na frutuosa discussão em torno da definição de autoria reavivada a partir da releitura dos textos de Bakhtin. Susan Vice (1997) cita Bakhtin para se referir à estrutura de um trabalho artístico como um todo, na sua dimensão formal (Vice 1997: 4-5).

Tenho referido que o trabalho que desenvolvi durante o mestrado tem um perfil dialógico. Ao longo desse trabalho de investigação e da escrita da dissertação de mestrado, em que foi explorada a visão de diferentes autores sobre diferentes conceitos teóricos associados ao estudo da música, palavras e expressões como “sentido do eu e do outro”, “ligações com o país de origem”, “recurso ao passado”, “pontes de ligação com referenciais já conhecidos” e “diferenças” (Miguel 2010) emergiram como transversais às temáticas abordadas porque remetem ao plural, no sentido de diversidade cultural, e remetem à memória individual e coletiva de um passado. Neste jogo de retórica entre o passado e o presente, o diálogo foi uma ferramenta fundamental para compreender a memória individual e coletiva.

Para Vilém Flusser, a essência do diálogo é “(...) que o participante torne-se o outro do outro e se transforme, enquanto ele modifica o outro” (Flusser 2010: 73). Nesse sentido, considero que o centro vital do pensamento dialógico, onde as construções de relações, as construções de discursos são realizadas e onde os participantes se transformam no outro dos outros é o

trabalho de campo. Enquanto etnomusicóloga a minha missão passou por congregar, de alguma forma, a garantia desse percurso simbólico, acrescentar a minha própria narrativa e construir uma plataforma onde o diálogo constituísse o desafio para traçar bases comuns caracterizadas pela diversidade. No texto final da dissertação optei por incluir um capítulo iminentemente impressionista, subjetivo e pessoal, que foge aos cânones acadêmicos mais clássicos, mas que procura diluir as fronteiras entre ciência e arte, escrita acadêmica e literária, na linha do que já foi proposto por James Clifford e George Marcus em *Writing Culture* (1986) ou mesmo por Michel de Certeau em *Invenção do cotidiano* (1998). Estas histórias procuraram dar voz a diferentes retóricas e contribuir para a construção de um discurso a várias vozes, na linha da proposta de Bakhtin. Apesar da mão que a escreveu ser a da investigadora, houve muitas outras “mãos” invisíveis que, através de um capítulo impressionista procurei tornar mais visíveis.

Para além do ato de escrever, o ato de rececionar o texto é igualmente importante pois o texto só fica acabado no momento em que os recetores o completam: “quem escreve tece fios, que devem ser recolhidos pelo receptor para serem urdidos” (Flusser 2008: 67). Para o autor de *A Escrita* (Flusser 2008), existem dois tipos de texto sendo que o primeiro tipo pode ser representado na comunicação científica e, o segundo tipo, na lírica:

Nós distinguimos dois tipos de texto. O primeiro é “comunicativo”, informativo, transmissível. O outro é “expressionista”, expressivo, escrito sob pressão. Um exemplo do primeiro tipo seria a comunicação científica; do segundo, a lírica. Estes exemplos extremos levam-nos a dividir o conjunto da literatura em dois grupos: aquele que é recebido de modo consciente, e, aquele outro, em que essa intenção não é consciente. Contra um tipo assim de crítica literária, existem as seguintes considerações: a maior parte dos textos comunicativos quer uma recepção confortável, quer ser facilmente legível. Por isso, devem ser “denotativos”, isto é, transmitir uma mensagem inequívoca. A consequência é que esse tipo de texto é interpretado da mesma forma por todos os leitores. Textos científicos, especialmente aqueles escritos com sinais numéricos, são facilmente recepcionados, até mesmo quando parecem difíceis ao leitor não proficiente. A dificuldade não reside no texto, mas na codificação, ainda por ser aprendida. Há, sem dúvida, textos que se fazem passar por científicos, mas que são, apesar disso, “obscuros”. Isso é válido especialmente para textos das ciências humanas. A crítica literária sugerida aqui poderia mostrar que esse tipo de texto com reflexões formais não é, na realidade científico. Ao contrário, é disfarçadamente científico.

Textos expresionistas, por outro lado, não dão atenção a seus receptores. Eles podem, inclusive, ter um baixo grau de legibilidade. Eles podem ser “conotativos” (obscuros), isto é, transmitir mensagens ambíguas e plurissêmicas. A consequência é que esses textos podem ser interpretados de variadas maneiras por cada um dos seus leitores. Os textos expressionistas são, por conseguinte, mais significativos do que os comunicativos? A crítica literária sugerida aqui seria obrigada a chegar à conclusão paradoxal de que justamente esse tipo de literatura, que não é consciente de sua finalidade comunicativa, transmite as mensagens mais significativas (2008: 69-70).

Na introdução de *Writting Culture*, ao fazer um resumo das propostas que constam nos nove artigos que compõem este livro, Clifford explica que “academic and literary genres interpenetrate and that the writting of cultural descriptions is properly experimental and ethical “(1986: 2).

Ao refletir sobre o perfil dialógico do trabalho que desenvolvi durante o mestrado fiz uma sistematização desse percurso em quatro etapas que aqui apresento:

#### Convite

Por convite refiro-me aos momentos em que fui ao “campo” pela primeira vez, em que os colaboradores de terreno tomaram a iniciativa de me convidar para participar em alguma atividade ou aos momentos em que eu própria pedi para participar em alguma atividade. Digamos que o convite se refere aos momentos em que diferentes jornadas podem acontecer, e é a etapa que abre ou não o caminho para que o processo dialógico aconteça.

#### Partilha

As memórias orais, o trabalho biográfico, as memórias de histórias e de práticas performativas, entre outros, constituem uma ferramenta essencial do trabalho de campo de um etnomusicólogo. Ao serem transmitidas por diversos meios, as memórias adquirem importância tanto para o investigador como para o colaborador pois “(...) narrar a própria história de vida é um modo para viver a nossa história recente, através da força e da intensidade da narração de quem viveu estes eventos (...) (Ciantar 2010: 7-12). Por um lado, os colaboradores de terreno, ao transmitir as suas memórias, passam de uma atitude passiva para uma atitude ativa de cidadania (Ciantar 2010), criam novas relações de identidade (porque a memória tem guetos e porque a exploração temática da memória pode levar as pessoas a recordarem-se de episódios escondidos, entre outros) e veem reconhecida a sua história ao ser conhecida a sua experiência. Por outro lado, o investigador, ao começar uma relação de interação com os colaboradores, inicia uma relação vitalícia (Miguel 2010:17). A dialogia, privilegia a procura de soluções em comum e a construção polifónica do conhecimento.

A etapa que denomino de partilha corresponde aos momentos em que as pessoas partilham porque querem partilhar e porque sentem que a(s) pessoas com quem partilham os escutam. É o momento em que as pessoas se transformam no outro de si. E transformam-se porque consideram que o investigador tem um conjunto de referenciais que lhe permite realmente

escutar as histórias e porque o investigador também se transforma no outro de si. As pessoas partilham as suas histórias, as suas tradições, a sua música, as suas preocupações, a sua vida. E quando a partilha acontece há um aumento da capacidade de comunicação e um estreitamento das relações interpessoais que reforça o valor das histórias individuais e coletivas. Conhecer as pessoas, os seus problemas, as suas famílias, a sua música revela-se um requisito essencial para a investigadora ser reconhecida como pessoa que pode, também, partilhar essas experiências aos outros.

### Validação

A terceira etapa, que denomino de validação é, talvez, a parte mais difícil, mas também mais visível da dialogia. Conseguir um compromisso que garanta que os outros se revêm nos nossos discursos sobre eles não implica necessariamente que eles escrevam. Mas é necessariamente um exercício de escrita que, em muitos momentos, está influenciado pela palavra do outro. A tarefa do pesquisador é encontrar as palavras que traduzam as diferentes vozes, cruzá-las, dar-lhes corpo. Cabe ao pesquisador quando escreve sobre os seus colaboradores “(...) encontrar sua voz e orientá-la entre outras vozes, combiná-la com umas, contrapô-la a outra ou separar a sua voz da outra à qual se funde imperceptivelmente” (Bakhtin 2008: 277). Como nem sempre a percepção que o investigador tem do terreno corresponde ao modo como as pessoas envolvidas se revêm nele (Miguel 2010: 4), conhecer os textos realizados em contexto académico, independentemente do suporte, é essencial para validar a produção científica. Em etnomusicologia, os textos são por essência dialógicos, no sentido em resultam do diálogo com diferentes vozes (sejam as vozes dos colaboradores sejam as vozes de outros autores) mas não são por essência polifónicos. A polifonia depende da forma como as vozes são citadas, mostradas, referidas, cruzadas, combinadas.

### Magia

Denomino esta quarta e última etapa de trabalho de campo de magia no sentido de efeito surpreendente que algo pode causar. A magia era considerada a ciência dos magos porque conheciam a profecia que sabia do nascimento de Jesus e, orientados por uma estrela, o que demonstrava que eram sábios, fizeram a viagem desde regiões situadas a leste da Palestina para visitar o menino. Apesar de outras interpretações se dar a esta expressão, tal como a ciência do oculto ou a ciência de adivinhação, o significado que pretendo aqui utilizar é de um momento em que a sabedoria provoca efeitos fascinantes. E a magia acontece quando a polifonia, atrás



referida, é escutada e as pessoas se identificam com ela e a incorporam acolhendo a investigadora como uma outra de si.

### **Sobre as Práticas colaborativas**

Em 1998, Luke Lassiter publicou o livro *The Power of Kiowa Song: A Collaborative Ethnography* que resulta da sua tese de doutoramento. Na primeira parte do livro analisa, entre outros, os motivos que o levaram a Oklahoma, à escolha da antropologia, da etnografia e os primeiros contactos e diálogos com os seus colaboradores. A partir do diálogo com os seus colaboradores Lassiter apercebe-se de que a presença de investigadores é algo que tem levantado problemas entre os Kiowa. Os seus colaboradores consideram que os investigadores saem das universidades para fazer entrevistas e visitas curtas à comunidade e que raramente têm tempo para conhecer as pessoas. Referem ainda que essas pesquisas se transformam em livros, que geram lucros e que a comunidade não tem qualquer retorno. É desta forma que a legitimidade dos pesquisadores para falarem em nome dos Kiowa é questionada: por um lado pelo distanciamento entre investigadores e colaboradores e, por outro lado, pela ausência de *feedback* das pesquisas realizadas.

De uma forma resumida estas são algumas das preocupações que motivaram Lassiter a refletir sobre a relação dos académicos com as comunidades e com as pessoas que fazem parte do universo de estudo, sobre o seu trabalho e sobre soluções a adotar ou métodos a seguir. Encontra assim na etnografia o potencial de acrescentar o significado e o poder da cultura na vida quotidiana das pessoas. A participação dos seus colaboradores na elaboração e aprovação dessa etnografia transformaria a etnografia num método que tem o potencial de, por um lado, beneficiar os colaboradores de terreno e, por outro lado, em constituir uma forma de conhecer a experiência e a prática. Para Lassiter, fazer etnografia pode ensinar-nos sobre nós próprios tal como aprendemos com os outros. E ensinar-nos sobre nós próprios parece ter sido algo que não escapou à atenção dos Kiowa. Um dos colaboradores de Lassiter referiu que os antropólogos não viraram o “jogo” e não se estudaram a si próprios. Nenhum outro investigador anterior a Lassiter tinha explicado o seu interesse nos índios e os que o fez chegar a Oklahoma. Este não foi o caso de Lassiter: como entre os Kiowa a canção é uma das mais poderosas expressões da comunidade, Luke Lassiter decidiu passar mais tempo a cantar do

que a fazer pesquisa “formal”. Como consequência as pessoas passaram a conhecê-lo mais como cantor do que como estudante de antropologia.

No epílogo do seu livro Lassiter (1998) explica que após um ano na comunidade, voltou para casa para concluir a tese de doutoramento. Regressou a Oklahoma sete meses depois para durante quatro semanas discutir a tese com os seus colaboradores. Algumas destas conversas estão retratadas no livro e é possível compreender a forma como o diálogo influenciou o que foi escrito pela “mão” do antropólogo. Ao ler o livro é possível perceber ainda que a experiência de campo de Lassiter foi fruto de um forte engajamento pessoal e que o processo de escrita da etnografia aconteceu, de facto, a partir de um diálogo constante e permanente com os seus colaboradores apesar de a mão que escreveu a tese e a etnografia ter sido a do investigador. Mas essa escrita ou o tipo de escrita tem uma característica importante, é clara e acessível adquirindo assim uma dimensão social e política que ultrapassa o mundo académico. Para Lassiter, o único modelo etnográfico viável que fornece um fórum para abordar as questões éticas, metodológicas e teóricas, é aquele que é totalmente favorável ao diálogo tanto na prática etnográfica como na escrita etnográfica. Lassiter denomina esse modelo de etnografia colaborativa. Esta ideia é mais tarde sistematizada quando em 2005 publicou o livro *The Chicago Guide to Collaborative Ethnography*.

No âmbito da etnomusicologia, um dos trabalhos realizados recentemente a partir da proposta de Lassiter é a pesquisa desenvolvida por Pedro Mendonça (2013), no âmbito de uma dissertação de mestrado sobre a influência da música punk no processo de formação política de ativistas libertários e anarquistas no Centro Social Libertário, na cidade do Porto. Este investigador brasileiro, fortemente influenciado pelo trabalho e propostas metodológicas de Samuel Araújo, do grupo Musicultura (do qual membro), de Paulo Freire, de Orlando Fals-Borda, de Gilles Deleuze e de Félix Guattari, tinha como intenção “abrir a porta para um conhecimento que se assuma coletivo, que se construa em partilha (...)” (2013: 87) e ir mais longe, no que diz respeito à autoria da sua dissertação, ao propor a assinatura “et al”:

Avançar neste processo, já desenvolvido ou em desenvolvimento pelos autores supracitados se dá, ao nosso ver, pela necessidade urgente de se rever os cânones académicos para a realização de uma pesquisa de pós-graduação. Nesta revisão a questão da autoria pareceu para nós central, e nossa proposta para a resolução da mesma foi assumir uma perspectiva de “et al” para esta tese, onde o pesquisador/autor se converte em organizador, assumindo assim o carácter de partilha coletiva de construção desta dissertação. Porém também compreendemos, apesar de não concordarmos, que há um momento limite a partir do qual esta proposta metodológica já não pode ser aplicada: o da

atribuição dum título académico que é – pelo menos até o presente momento histórico – exclusivamente individual (Mendonça 2013: 84-85).

A partir dos exemplos de Lassiter e de Mendonça torna-se evidente que a dimensão colaborativa da escrita tem uma limitação que é estabelecida pela própria academia. No quadro de trabalhos que conduzem à atribuição de títulos académicos (mestrados e doutoramentos) a assinatura da escrita é sempre feita na primeira pessoa, aquela que recebe o título. Nesse sentido, podemos perguntar-nos quais são os limites da escrita colaborativa quando ela é sancionada pela academia, justamente o lugar onde é possível repensar o perfil teórico das práticas?

### Sobre práticas participativas

As práticas participativas são, tal como o próprio nome indica, práticas nas quais as pessoas que habitualmente constituem os sujeitos “observados” ou “pesquisados” participam no processo de pesquisa. O que significa, então, participar? Não terão os colaboradores de Lassiter (1998) ou de Pedro Mendonça (2013) participado, em alguma medida, no processo de investigação? Se sim, por que razão terão estes autores optado pela designação de pesquisa colaborativa e não pesquisa participativa?

Em projetos desenvolvidos a partir de práticas dialógicas e colaborativas todas as pessoas envolvidas na pesquisa (pesquisadores e pesquisados) também participam no processo de investigação. Mas a questão não está apenas na participação de pessoas que partilham o seu quotidiano ou a sua música ou mesmo que dialogam com o pesquisador e até escrevem os textos colaborativamente com o investigador. A questão está no significado da palavra “participar” que parece adquirir, neste contexto, diferentes sentidos. O que se equaciona agora é o grau de participação, a posição a partir da qual as pessoas participam e o modo mais ou menos consciente e intencional com que o fazem.

Qual é o significado então da expressão “práticas participativas”?

Se o *status* do conhecimento na etnomusicologia contemporânea almejar seu deslocamento de ideais românticos ou modernos de “objetividade” (Pelinski, 2000), **a disciplina deveria abrir espaço a tomadas de posição ainda mais radicais**, superando sua reivindicação de **neutralidade** (Araújo, 2008), e se **engajando em novos experimentos em pesquisa intra e intercultural** (Nettl, 2004), encarando seus muitos dilemas internos em **interação com seus muitos interlocutores pelo mundo afora** (Araújo 2009b: 179-180) (negrito meu).

Posições ainda mais radicais como reivindicar a neutralidade ou o engajamento em novas experiências e interação com os interlocutores, parecem ser alguns dos argumentos que motivaram Samuel Araújo a idealizar um projeto de investigação pioneiro no Rio de Janeiro, no domínio da etnomusicologia, através da criação de um grupo de pesquisa denominado por Musicultura. Do ponto de vista do grau de envolvimento das pessoas que fazem parte do universo de estudo com a própria pesquisa, a proposta do Musicultura é provavelmente uma das propostas mais “radicais”. É a partir das premissas acima referidas pelo autor e a partir da adoção de práticas participativas baseadas na pedagogia freiriana, nomeadamente práticas fortemente embasadas no diálogo e na educação dialógica (Freire 2011), bem como nas práticas de investigação-ação participativa protagonizadas por Orlando Fals Borda, que o grupo Musicultura tem desenvolvido o seu trabalho.

As propostas de Paulo Freire e Orlando Fals Borda aplicadas em contextos socialmente fragilizados da América Latina representam um novo paradigma no que diz respeito à forma como o conhecimento é construído:

A segunda metade do século XX produziu, na América Latina, um movimento na forma de produção de conhecimento que pode ser caracterizado como um giro, no sentido clássico do uso desse termo para designar mudanças de rumo. No campo pedagógico, tal movimento manifesta-se nas práticas de educação popular; na pesquisa, há várias vertentes que, muitas vezes não tendo vínculos diretos umas com as outras, encontram expressão em metodologias de cunho participativo e emancipatório para os sujeitos envolvidos. As mais conhecidas são a investigación-acción participativa (IAP), a pesquisa participante e a sistematização de experiências. Neste artigo, identifica-se tal conjunto de metodologias como pesquisa participativa (Streck e Adams 2012).

O nome de Fals Borda, sociólogo colombiano, está inevitavelmente ligado ao que na literatura de perfil sociológico se viria a designar por IAP (*investigación-acción participativa*) como resultado do trabalho que desenvolveu na Colômbia com camponeses. A investigação que levou a cabo tinha o claro objetivo de transformar a vida das pessoas a partir de três dimensões: a dimensão metodológica, a dimensão ética e a dimensão política. Transformação é a palavra chave no ideário de Fals Borda. “Como investigar a realidade para transformá-la” é o título de um capítulo de um livro no qual o sociólogo chama a atenção para o papel dos investigadores que designa por “científicos”:

Cómo combinar precisamente lo vivencial con lo racional en estos procesos de cambio radical, constituye la esencia del problema que tenemos entre manos. Y éste, en el fondo, es un problema ontológico y de concepciones generales del que no podemos excusarnos. En especial, ¿qué exigencias nos ha hecho y nos hace la realidad del cambio en cuanto a nuestro papel como científicos y en cuanto a nuestra concepción y utilización de la ciencia? Porque, al vivir, no lo hacemos sólo com

hombres, sino como seres preparados para el estudio y la crítica de la sociedad y el mundo (2009: 253).

É a partir da consciência de que quem faz investigação detém ferramentas que lhe permitem um entendimento da realidade em variados campos da vida –incluindo os diferentes tipos de conhecimento - que Fals Borda coloca o papel do “cientista” como indivíduo que deve conhecer o impacto social, político e económico dos seus trabalhos para “(...) saber escoger, para nuestros fines, aquello que sea armónico com nuestra visión de la responsabilidad social” (2009: 254).

No que diz respeito à experiência colombiana, a investigação-ação tem as seguintes características:

1. El esfuerzo de investigación-acción se dirigió **a comprender la situación histórica y social de grupos obreros, campesinos e indígenas colombianos**, sujetos al impacto de la expansión capitalista, es decir, al sector más explotado y atrasado de nuestra sociedad.
2. Este trabajo implicó adelantar experimentos muy preliminares, o sondeos, sobre cómo vincular la comprensión históricosocial y los estudios resultantes, a la práctica de organizaciones locales y nacionales conscientes (gremiales y/o políticas) dentro del **contexto de la lucha de clases del país**.
3. Tales experimentos o sondeos se realizaron en Colombia en cinco regiones rurales y costaneras, y en dos ciudades, **con personas que incluían tanto profesionales o intelectuales comprometidos en esta línea de estudio-acción como cuadros del ámbito local, especialmente de gremios**.
4. Desde su iniciación, el trabajo fue independiente de cualquier **partido o grupo político**, aunque durante el curso del mismo se realizaron diversas formas de contacto e intercambio con aquellos organismos políticos que compartían el interés por la **metodología ensayada** (Fals Borda 2009: 255)(negrito meu).

Estes quatro enunciados incluem alguns dos aspetos fundamentais do trabalho de Fals Borda: as preocupações sociais, económicas e políticas; a preocupação de tornar possível a transformação das pessoas e da sociedade; e o engajamento de todos os protagonistas no processo de investigação. É com esta proposta que o sociólogo procura dar uma resposta às suas inquietações sobre o compromisso dos cientistas para com as exigências do quotidiano e das mudanças sociais (*ibid*).

No Brasil, um dos mais importantes protagonistas no campo da pesquisa-ação participativa é o educador Paulo Freire. Na investigação que desenvolveu sobre os processos de alfabetização a participação de todas as pessoas envolvidas fazia parte da metodologia de trabalho na qual o conceito de “temas geradores” era central:

Os temas e as palavras geradoras a serem aprendidas não mais viriam de outras realidades culturais, mas deveriam ser investigados por uma equipe interdisciplinar e pela própria população a ser

alfabetizada. A investigação, que já era parte do processo educativo, deveria permitir a apreensão dos temas geradores, bem como a tomada de consciência das circunstâncias e condições históricas, políticas e culturais em que estavam inseridos. (...) Todos partilham, com papéis distintos, o protagonismo no desvelamento e na pronúncia do mundo (Streck e Adams 2012).

A premissa de que “todo o ser humano é leitor do mundo” (Freire 2011) conduz-nos à ideia de que todo o ser humano contribui para a construção da sociedade se a educação for vista como uma leitura do mundo.

Ora, no contexto do grupo Musicultura – aqui em análise -, todos os participantes envolvidos constroem e desenvolvem todas as etapas da pesquisa. A definição de objetivos, de estratégias de trabalho de campo, as atividades de formação, as análises de dados, bem como a escrita e a publicação dos resultados, fazem parte das atividades semanais deste grupo. A gestão do arquivo que têm vindo a construir e a escolha sobre os modos como estes documentos podem ser consultados e utilizados, por exemplo, são feitas coletivamente. Neste sentido, todos partilham os modos como se constroem as leituras do mundo e todos participam nessa construção. Da proposta freireana, e no que diz respeito ao modo como o Musicultura tem trabalhado, são especialmente relevantes questões como a dualidade opressores-oprimidos, a conceção bancária da educação vs a dialogicidade como essência da educação e, por último, o diálogo como ferramenta que permite a prática da liberdade (Freire 2011). Face a esta reflexão, é legítimo sustentar que o grupo Musicultura pratica uma etnomusicologia participativa?

O capítulo seguinte procura fazer uma análise de dois exemplos que tive oportunidade de acompanhar de perto (AMD Program e Musicultura) e sobre os quais vou procurar refletir a partir, sobretudo, da equação que se estabelece entre contexto e método de pesquisa, entre a prática e a teoria, no caminho de outras formas de fazer ciência.

### 3. Dois contextos, duas práticas: o African Music and Dance Program e o Grupo Musicultura

A experiência de viver é uma busca permanente por melhores condições de vida. É uma busca pela felicidade ou, pelo menos, uma busca pela ausência de infelicidade no sentido em que a infelicidade significa, por exemplo, desemprego, falta de acesso a uma educação de qualidade, falta de acesso a cuidados de saúde, fome, pobreza, doença, guerra. Nestes contextos a busca pela ausência de infelicidade faz ainda mais sentido e transforma-se num imperativo.

Em *Para que vivemos* Marc Augé constrói um ensaio sobre o conceito de felicidade. Felicidade, afirma Augé, é uma experiência do tempo (duradouro e efêmero). A consciência da felicidade envolve uma relação com o tempo, com o espaço e uma relação com os outros. Todos os seres humanos “(...) têm cosmologias, representações do universo, do mundo e da sociedade que fornecem aos seus membros pontos de referência que lhes permitem conhecer o seu lugar, saber o que lhes é possível e impossível, autorizado e interdito” (2006: 11). Estes pontos de referência são materializados através de uma permanente interação com o espaço, o tempo e a relação com os outros e acabam por ser determinantes no modo como cada um de nós desenha o seu percurso de vida.

O espaço, enquanto lugar no qual acontece a nossa relação com os outros adquire assim um lugar especial numa espécie de segundo vértice de um triângulo que metaforicamente inclui o tempo, o espaço e as relações com os “outros”. É nos lugares que tomamos consciência das relações que estabelecemos com os outros. E estes lugares tanto podem ser espaços de liberdade como podem ser espaços de falta de liberdade, podem ser espaços com sentido humano ou sem qualquer sentido humano, podem ser espaços de silêncio ou de ausência de silêncio, podem ser espaços de sentido e de ausência de sentido.

Durante o período do meu doutoramento tive a oportunidade de conhecer o *African Music and Dance Program* (AMD Program), um programa de formação académica desenvolvido na *University of KwaZulu-Natal* em Durban, e o projeto criado pelo grupo Musicultura no Rio de Janeiro, este exclusivamente centrado na investigação. Os dois projetos têm perfis diferentes apesar de haver características que os unem. Ambos têm em comum o trabalho com jovens que cresceram e vivem em contextos social e economicamente desfavorecidos; ambos

propõem a participação efetiva dos intervenientes do universo de estudo no processo de construção do conhecimento.

No entanto, os dois projetos distanciam-se em relação ao propósito e ao lugar onde desenvolvem as suas práticas. No caso do AMD Program, os intervenientes são membros da comunidade académica, alunos e professores, e constroem o conhecimento a partir das práticas musicais que fazem parte das histórias individuais e coletivas de cada um. A academia transforma-se no “palco” onde estes intervenientes atuam a partir de uma formação fortemente embasada na prática e na performance. A aquisição de conhecimentos e competências que lhes permite depois, enquanto profissionais, ter um papel ativo nas comunidades é a chave tanto para o engajamento que eles têm com o programa académico como para a sua vida profissional.

No caso do grupo Musicultura, o “palco” acontece na própria comunidade onde moradores são pesquisadores e pesquisados a partir de uma parceria com a universidade. Neste “palco”, a organização e gestão do processo de investigação acontece de uma forma coletiva. A existência de uma parceria com a universidade reflete-se no acesso a fontes de financiamento e no acolhimento formal de um grupo de pesquisa por parte da academia. O sentido aqui é o inverso, ou seja, os pesquisadores da academia deslocam-se ao terreno e integram um grupo com os pesquisadores locais. Todos discutem, refletem, pensam e decidem em conjunto. Apesar de haver, oficialmente, um coordenador do projeto, na prática quotidiana esta hierarquia é diluída agindo este como um mediador cujas opiniões são ouvidas, mas não são obrigatoriamente seguidas.

Regresso novamente a Marc Augé, e ao argumento segundo o qual vivemos as nossas vidas num fluxo de continuidades e ruturas, para o qual gostaríamos de encontrar um sentido mesmo que não saibamos o que isso quer dizer. Para Augé (2006), esse sentido é a consciência partilhada dos laços que estabelecemos com os outros. E é esse sentido que, a partir das minhas análises, tanto o AMD Program como o Musicultura procuram encontrar.

### **3.1 O African Music and Dance Program**



O African Music and Dance Program (AMD) é um programa académico de formação graduada que foi fundado em 1998 pela etnomusicóloga Patricia Opondo na atual Universidade de KwaZulu-Natal (UKZN) na cidade de Durban, África do Sul. Patricia Opondo é uma etnomusicóloga queniana que fez a sua formação académica nos EUA onde foi aluna de doutoramento de Joseph H. Kwabena Nketia, reconhecido académico na área dos *African Music Studies* e autor da obra matricial *The Music of Africa* (1974). Em 1996, após concluir o doutoramento, Patricia Opondo decidiu regressar a África. O seu regresso coincide com um momento histórico da África do Sul, marcado pelo fim do *apartheid* e a consequente alteração das políticas públicas no país, nomeadamente no que diz respeito ao ensino superior e à contratação de pessoal docente. A reestruturação do ensino superior incluiu a fusão de algumas universidades e a intenção de contratar pessoas negras para os corpos docentes.

A UKZN resulta assim da fusão de duas universidades, a *University of Natal* (UND) e a *University of Durban-Westville*, que começou a ser negociada no início da década de 1990 e cuja conclusão aconteceu em 2004. Quando começou a trabalhar na UND, Patricia Opondo apercebeu-se que as condições que a universidade lhe oferecia não correspondiam ao esperado: os recursos físicos disponíveis para realizar o seu trabalho eram diminutos e o salário não era suficiente para fazer face às despesas de subsistência mensais. Face a esta situação sentiu que teria apenas duas hipóteses: desistir ou tentar encontrar formas criativas de superação.

A partir da sua experiência académica nos EUA, onde teve uma formação influenciada pelo *public folklore* com uma forte componente na área da performance da música e da dança, decidiu então idealizar um curso de graduação em música e dança africana na UKZN (à data UND), que designou por African Music and Dance Program (AMD Program). Para conseguir implementar o AMD Program, a etnomusicóloga desenvolveu esforços no sentido de encontrar financiamento externo à universidade. O processo de criação e aprovação do AMD Program (com a duração de três anos), bem como de angariação de financiamento para a sua implementação, demorou assim cerca de 2 anos e a primeira turma começou apenas em 1998. Após o sucesso deste primeiro programa, Opondo mais tarde fundou o *Honours Degree* em *Applied Ethnomusicology* para dar continuidade de formação aos alunos de graduação. Este ciclo de estudos tem a duração de um ano e a sua estrutura curricular inclui uma componente teórica, uma componente prática de performance da música e da dança e uma componente de investigação na qual os alunos têm a oportunidade de desenvolver projetos com uma forte

componente de trabalho de campo. Esta componente proporciona-lhes um forte engajamento com os diferentes universos de estudo que, muitas vezes, são muito próximos ou coincidem com o seu ambiente de origem.

Os cursos criados e coordenados por Patricia Opondo na UKZN obedecem a um perfil inovador no contexto académico que conheço quer na academia portuguesa quer a nível global. No decorrer de uma visita a Durban, durante o mês de outubro de 2014, pude observar várias atividades do AMD Program: os seminários do curso de graduação e de pós-graduação, as aulas práticas e ensaios, os exames da disciplina *African Music and Dance* e os recitais finais dos alunos do *Honours Program*.

Os recitais finais dos alunos do *Honours Program* são o resultado do projeto de pesquisa que realizaram com uma comunidade e prática performativa específica. É a partir da pesquisa que os alunos constroem uma performance na qual reinventam a prática estudada e que apresentam publicamente no *Howard College Theatre* na UKZN. O recital final de Thabile Buthelezi (*vide* Figura 1), por exemplo, reflete o trabalho de pesquisa que desenvolveu sobre a *Umbhlanga* ou *Reed Dance Ceremony* na Suazilândia. Para concluir o *Honours*, os alunos têm que apresentar um recital com repertório original, produzir um documento audiovisual e escrever um relatório/artigo sobre a prática performativa que estudaram.



**Figura 1 – Imagem do Recital Final de Thabile Buthelezi (em primeiro plano), Howard College Theatre na UKZN, Durban, 27 de outubro de 2014. Fotografia de Ana Flávia Miguel**

Na School of Music participei ainda numa conferência “Applied Ethnomusicology Projects” em que alunos do AMD Program apresentaram os seus projetos de investigação em EA e na qual partilhei o trabalho desenvolvido pelo Skopeofonia (*vide* Capítulo 5).

O debate que se seguiu a esta conferência proporcionou outros momentos de trabalho nos quais discutimos as abordagens metodológicas dos projetos de pesquisa de cada um. A geografia humana de Durban, que é caracterizada pela presença de várias comunidades migrantes, constituiu um fator de proximidade entre o trabalho de alguns alunos da UKZN e alguns trabalhos desenvolvidos na UA/INET-md. Assim, foi equacionada a aplicação das práticas usadas no Skopeofonia ao estudo da música nas comunidades migrantes em Durban, nomeadamente, a comunidade moçambicana e a comunidade portuguesa. Neste sentido conheci os membros do *Ngalanga Ensemble*<sup>53</sup>, constituído por imigrantes moçambicanos que

---

<sup>53</sup> De acordo com notas do programa, “Ngalanga YaClermont is a vibrant group of Ngalanga Dance practitioners, comprising Mozambican immigrants based in the Clermont Township, Durban. Ngalanga is one of the Chopi orchestral dances from the South of Mozambique. The main purpose of the existence of the group is to keep alive the Chopi tradition of Singing and Dancing Ngalanga. The group was created three years ago and has built a good reputation amongst the Clermont community.

vivem na *Clermont Township*<sup>54</sup>, perto de Durban, e com os quais Jose Alberto Chemane (um aluno moçambicano que está a fazer o *Honours Program* em *Applied Ethnomusicology* na UKZN sob a orientação de Patricia Opondo) trabalhou no âmbito do seu projeto de investigação.



**Figura 2 - Fotografia com a diretora do AMD Program e alunos do *Honours* em *Applied Ethnomusicology* da UKZN, 16 de outubro de 2014. Da esquerda para a direita Patricia Opondo, Jose Alberto Daniel Chemane, Nontobeko Sibiya, Lebogang Sejamoholo, Thabile Buthelezi, Ana Flávia Miguel, Nhlakanipho Ngcobo**

---

The group has more than 20 members. NgalangaYaClermont has performed at the African Cultural Calabash at the University of KwaZulu-Natal; at the Durban ICC; Ushaka Marine World; Clermont Community Hall” (ICTM/AMS/AC - 1st International Council for Traditional Music African Musics Symposium and Program 10th African Cultural Calabash 2015)

<sup>54</sup> Clermont, maioritariamente habitada por pessoas negras, é uma das maiores *townships* da província de KwaZulu-Natal, Durban, África do Sul. Sendo difícil saber ao certo quantos moçambicanos (a maior parte do sexo masculino) vivem em Clermont, porque muitas destas pessoas imigraram para a África do Sul de forma ilegal, em 2014 estavam registados cerca de 800 moçambicanos como eleitores. Estes dados foram obtidos por Jose Alberto Chemane durante o trabalho de campo que realizou em Clermont e que constam no artigo “Demarcating traditional music and dance from Mozambique in the Townships of Ethekwini Municipality – The case of Ngalanga Group from Clermont Township” (2014) com o qual concluiu *Honours Long Project* em *Applied Ethnomusicology*.



Figura 3 – Imagem da performance do Ngalanga Ensemble no *9th African Cultural Calabash*, Howard College Theatre na UKZN, Durban, 18 de outubro de 2014. Fotografia de Ana Flávia Miguel.

O AMD Program tem, de facto, um carácter inovador que está patente: (1) na estrutura curricular e conteúdos programáticos, (2) no perfil do corpo docente, (3) no perfil dos alunos de graduação e pós-graduação, (4) no ambiente de partilha do quotidiano e de grande sentido humano entre os próprios alunos e entre os alunos e professores (um ambiente de grande familiaridade, e de construção de um coletivo no qual cada um desempenha um papel importante na vida dos outros).

Numa mesa redonda intitulada *African Musics in Higher* e que aconteceu na *43rd World Conference* do ICTM no Cazaquistão (2015), Patricia Opondo explicou quais os princípios subjacentes ao AMD Program:

1. To teach **performance skills** on a range of instruments, song and dance practices
2. To introduce students to a **varied repertoire** on the instruments, songs and dances being studied
3. To immerse students in a broad range of **heritage materials** from the Southern Africa region
4. To encourage and promote **composition and choreography** in the music, song, dance practices being studied (Opondo 2015).

A partir destes princípios é possível perceber que há duas componentes importantes no AMD Program. Por um lado, a componente performativa e, por outro lado, a componente que diz respeito ao património musical sul africano. Na verdade, o estudo das músicas e das danças, tanto no que diz respeito à performance ou mesmo à criação dos trajes e adereços para as mesmas, é feito através da reprodução do repertório tradicional, através da improvisação sobre esse material performativo ou mesmo através da criação de novo repertório com base do repertório estudado. Para além disso, as disciplinas práticas estão organizadas de tal modo que todos os alunos têm que colaborar com os seus colegas para poderem fazer os seus próprios projetos. Quando, por exemplo, um aluno tem que preparar um recital para apresentar no exame final da disciplina *African Music and Dance*, compõe e coreografa repertório novo (habitualmente é repertório para ensembles) que é ensaiado por um grupo de alunos que participam no exame desse aluno. Como todos os alunos passam por este mesmo processo significa que cada aluno prepara vários repertórios, ou seja, todos estão envolvidos nos projetos individuais de cada um e o sucesso de cada um depende do sucesso do grupo e de cada um dos colegas individualmente.

De acordo com Patricia Opondo, o *Public Sector Ethnomusicology* e a *Applied Ethnomusicology* constituem a base do curso que incorpora várias atividades direcionadas para a comunidade. No terceiro ano, por exemplo, os alunos frequentam uma disciplina intitulada *African Music Outreach: Community Development* na qual desenvolvem um projeto coletivo que consiste na organização de um *public folklife event* intitulado *The African Cultural Calabash*. Trata-se de um festival aberto a toda a comunidade académica e à cidade, no qual ensembles constituídos por alunos do AMD Program apresentam performances de música e dança africana. Nas edições de 2014 e de 2015 o programa do festival incluía, géneros musicais e coreográficos como *isicathamiya*, *umakhoweyana bow*, *timbila*<sup>55</sup>, *ngalanga*, *ngoma dance*, *gumboot dance* e *maskandi*. Devo salientar que o *maskandi* é um dos géneros musicais mais presentes e mais vibrantes na província de KwaZulu-Natal. Uma das principais artistas de *maskandi*, em Durban, é Nozuko Nguqu<sup>56</sup> - à data aluna do AMD Program, que integra uma banda com a qual desenvolve uma atividade performativa que ultrapassa as fronteiras da universidade. Como o AMD Program

---

<sup>55</sup> Embora a *timbila* designe um conjunto de lamelofones associados a Moçambique e em particular à região de Zavala, no caso do AMD Program a expressão *timbila* refere-se a uma prática performativa que inclui a prática dos mesmos lamelofones e dança.

<sup>56</sup> Para mais informações sobre Nozuko Nguqu sugiro a consulta da página do SoundCloud e do Facebook em <https://soundcloud.com/nozuko-nguqu> e <https://www.facebook.com/nozuko.nguqu>

acolhe os universos profissionais e particulares dos seus alunos, o grupo de Nozuko Nguqu já participou em eventos como o *African Cultural Calabash*.



Figura 4 - Imagem de Nozuko Nguqu durante uma performance no *9th African Cultural Calabash* na UKZN, Durban, 18 de outubro de 2014. Fotografia de Ana Flávia Miguel.

Um dos grupos mais emblemáticos e mais esperados do festival é o grupo denominado por *Ikusasa Lethu* (vide Figura 5), expressão Zulu que significa “o nosso futuro”. Este *professional touring ensemble*, constituído por estudantes, é acolhido institucionalmente pela UKZN e pelo AMD Program. Para integrar o grupo os estudantes têm que fazer uma audição e uma das características do *Ikusasa Lethu* é o repertório ser constituído por obras originais criadas pelos seus membros e pela diretora artística, Patricia Opondo.





Figura 5 - Imagem da performance do grupo *Ikusasa Lethu* no *9th African Cultural Calabash* na UKZN, Durban, 18 de outubro de 2014. Fotografia de Ana Flávia Miguel

O *African Cultural Calabash* também inclui performances de grupos e de artistas exteriores à comunidade académica. É habitual o programa incluir grupos que atuam na província de KwaZulu-Natal bem como grupos de países próximos da África do Sul como por exemplo Botswana, Moçambique e Zimbabué. Após o concerto é oferecido um jantar temático, com alimentos confeccionados pelos alunos de acordo com as suas comunidades e países de origem (*vide* Figura 6).





**Figura 6 - Alunas do AMD Program na preparação dos alimentos para o jantar do *9th African Cultural Calabash*, Durban, 18 de outubro de 2014. Fotografia de Ana Flávia Miguel**

Nas edições de 2014 e de 2015 do *African Cultural Calabash* pude observar que a plateia do *Howard College Theatre* ficou lotada com alunos, professores e pessoas exteriores à academia que são *habitués* nos eventos organizados pelo AMD Program. É desta forma que, através de uma forte componente performativa, a missão do AMD Program se materializa e que os alunos adquirem competências para desempenharem a sua profissão como educadores, criadores, performers, compositores, coreógrafos, promotores de eventos e investigadores. Segundo Patricia Opondo, a missão do AMD Program é desenvolvida:

- . Through an intensive performance program, to structure a curriculum for the optimal transmission of cultural heritage to produce university trained, academically educated performers, educators, creators who will work towards finding their place in contemporary Africa by reinterpreting, adapting and modifying African Music and Dance for new contexts.
- . To produce graduates who can serve various roles as: 1. Transmitters, 2. Preservers, 3. Innovators, 4. Distributors (Opondo 2015)

Uma outra característica do AMD Program é a constituição do corpo docente que inclui académicos e, sobretudo, professores denominados por “community arts specialists”. A maior

parte destes especialistas não têm as habilitações académicas que habitualmente são exigidas para lecionar no ensino superior universitário. A integração destas pessoas como docentes é fruto de um longo processo de diálogo entre Patricia Opondo, a direção da *School of Music* e a reitoria da UKZN. Estes professores são detentores do saber fazer, são performers que integram grupos de música e dança em Durban, na província de KwaZulu-Natal ou mesmo em Moçambique e lecionam disciplinas com enfoque na performance de instrumentos musicais e danças tradicionais. O professor de timbila, por exemplo, é Absellino Chissambula (conhecido como Kari Mona), um moçambicano que vive na província de Zavala (Moçambique) e que aceitou o desafio integrar o corpo docente do programa. O professor de *isicathamiya*<sup>57</sup> é Nu Luthuli e integra um grupo de *isicathamiya* que atua regularmente na província de KwaZulu-Natal, ganhador do primeiro prémio da *18th annual Iscathamiya Competition* (em 2015), um concurso que acontece anualmente na *Playhouse Opera Theatre* em Durban. O professor de *umakhoweyana bow* é Clement Sithole, um padre beneditino, performer e compositor de várias obras religiosas para *umakhoweyana bow*.

A grande maioria dos alunos AMD Program são provenientes de famílias economicamente desfavorecidas e de contextos rurais. São jovens que conhecem a tradição da música e da dança africanas e que detêm um background de experiência e de participação em atividades rituais com a família, com a comunidade e mesmo na escola. Muitos destes alunos são os primeiros membros da sua família a frequentar um curso do ensino superior. Os restantes alunos, residentes em Durban são, em muitos casos, performers de música e dança popular urbana.

É possível dizer que os estudantes e professores do AMD Program constituem uma grande família onde a vida pessoal, académica, artística e social se mistura numa amálgama com contornos pouco claros. O estudo e a prática da música e da dança africana intercepta todo este universo de partilha no sentido da construção de conhecimento coletivo de caráter académico, performativo e social.

Esta dimensão é alias referida por Patricia Opondo quando se refere ao “philosophical framework” do AMD Program:

---

<sup>57</sup> Iscathamiya é um género performativo coral masculino de polifonia vocal com uma estrutura de pergunta/resposta. Os agrupamentos de iscathamiya são constituídos por 8 a 40 pessoas que se dispõem em forma de semi-círculo de frente para o público. O líder do grupo é normalmente também o fundador do grupo e compositor.

- . Transmission of values associated with music/dance practices
- . Identity formation as the proudly embrace being labelled ‘AMD students’
- . Through enculturation – as learning takes place in the home, school, church, market, festivals, weddings, games, storytelling etc.
- . Holistic learning taking into account the physical, social, spiritual, emotional, psychological dimension of the students’ lives
- . To ensure the continuity of traditions and practices
- . To broaden the students’ experience by exposing South African students to other traditions found throughout the continent (Opondo 2015).

Para concluir, o AMD Program constitui, de facto, um caso paradigmático no universo académico no domínio dos estudos em música. Se por um lado replica os mesmos cânones da “escola de música” ocidental, por outro lado questiona a academia ocidental no modo como operacionaliza o processo educativo e de investigação. Isto acontece devido (1) à forte dimensão performativa que a estrutura curricular oferece, (2) à inclusão de um repertório exclusivamente inspirado na música e na dança africanas, (3) ao desenvolvimento de projetos na e com a comunidade, (4) à manutenção de redes emocionais no interior do grupo e deste com a comunidade, (5) ao estímulo e suporte à realização de projetos de investigação, (6) a uma interligação entre a teoria, a prática e a pesquisa, (7) a uma formação que procura preparar os alunos para uma vida profissional concreta e real. Estes aspetos conferem ao AMD Program um sentido humano de entre ajuda e de solidariedade que é visível através do que Patricia Opondo designa como um “sentimento de orgulho” em pertencer e abraçar um projeto como o AMD Program (*proudly embrace being labelled ‘AMD students’*).

### 3.2 O Grupo Musicultura

Olá Patrícia e olá a todos,

As cotas raciais é um tema que me apanhou de surpresa; não tinha a mínima ideia da existência desta discussão no Brasil. Ao ver o documentário fiquei "sem fala"!! Não consegui elaborar uma opinião ou uma posição. Depois disso tenho conversado com algumas pessoas sobre o assunto e também tenho pensado na realidade portuguesa que, apesar de incomparável, é a "minha realidade". Lembro-me que havia (não sei se ainda existe) uma coisa chamada "contingente especial" (que vai dar ao mesmo que cotas) para os alunos residentes nas regiões autónomas da Madeira e dos Açores entrarem na universidade. Se a minha memória não me falha a razão invocada era a "insularidade". A verdade é que quando eu era pequena e ia ao hospital do Funchal praticamente nenhum médico falava com o sotaque madeirense. Hoje em dia, a maior dos médicos são madeirenses... É justo para os alunos continentais? É justo para os jovens continentais que vivem em regiões tão afastadas e tão isoladas como os madeirenses? Este exemplo serve de paralelo? Não, mas pelo menos permitiu-me pensar que

a discussão das cotas em Portugal nunca foi tão "acesa" como a que acontece aqui. E porquê? Porque não estamos a falar de raça... presumo eu! Mas voltando ao Brasil...

Uma das hipóteses que coloquei é que as cotas sociais poderiam ser mais justas e menos "racistas" do que as cotas raciais. E esta também é a opinião de alguns moradores da maré. Fica então o problema da definição de "classe social"... (desafio que já me foi lançado pela professora Susana). Hoje, ao interrogar o professor Samuel Araújo sobre o assunto ele explicou-me que a UFRJ optou pelas cotas sociais. Que o debate foi grande e que, a certa altura, foi promovida uma sessão pública com pessoas do pró e do contra. Quando alguém questionou um sociólogo da UFRJ (que é a favor) sobre como distinguir as pessoas pelas classes sociais ele respondeu: "Vão à Vieira Souto e observem os porteiros desses prédios. Apenas com o olhar eles distinguem quem mandam entrar pela porta social ou pela porta de serviço!!" Eu estou a viver na bendita (ou maldita...) Vieira Souto. O meu prédio tem vigilância e grades por todo o lado, duas bancas de porteiros (quase todos negros ou pardos) e os rapazes que limpam as áreas sociais. De facto, estes porteiros demonstram ter um olhar "clínico"... E isto é a imagem de um Brasil que eu não imaginava. Outro episódio aconteceu na UFRJ. Também lá há duas bancas com porteiros. No primeiro dia em que entrei na universidade ninguém me mandou parar, ninguém me perguntou nada. Porque razão eu nunca fui abordada? É a cor da minha pele? Ou serão os tais sinais de "classe social" que os porteiros da Vieira Souto parecem distinguir e que eu não sei em que consistem? Se eu acho que aqui as pessoas têm todas as mesmas oportunidades de demonstrar as suas capacidades ou mérito? Não, não acho. As desigualdades são muitas e muito grandes e as crianças fazem uma "corrida" desigual. Nas favelas com as quais tenho tido contacto verifico que as escolas fecham sempre que há tiroteio. Na semana passada houve 3 vezes tiroteio... Três dias sem aulas.

Para já, e sem responder à tua pergunta, estes são os pensamentos que tenho tido. Na UFRJ instituíram as cotas sociais (40%) e parece que a "condição" social é medida através do rendimento familiar e através da frequência do ensino público.

Em relação à população "disfarçadamente" analfabeta que pode "eventualmente" governar, devo confessar que não é uma preocupação minha. Vejo governantes, supostamente com formação académica, a fazer tantas asneiras que me parece que a boa formação humana pode ser um factor mais distintivo de boa governação do que tudo o resto!

Finalmente, deixa-me dizer a ti, ao Alex e à Flávia que agora vos "conheço" melhor. O Brasil é um país cuja realidade escapa totalmente aos portugueses que nunca aqui vieram. E é um país maravilhoso e cheio de desafios.

Beijinhos, Ana

P.S. - O "calorão" ainda não chegou aqui e ainda não experimentei este mar fantástico<sup>58</sup>

Em agosto de 2011 fui para o Rio de Janeiro para trabalhar durante seis meses com o meu coorientador de doutoramento, Professor Samuel Araújo, e para participar no quotidiano do grupo Musicultura. Já conhecia pessoalmente alguns dos membros e ex membros do grupo e já conhecia alguma literatura que o grupo Musicultura e investigadores a ele associados tinham publicado. Mas desconhecia muitas coisas. Desconhecia como funciona na prática e no dia a dia um grupo de pesquisa participativa, desconhecia o contexto de uma favela e desconhecia o

---

<sup>58</sup> Transcrição do um email que enviei para o grupo Google constituído por professores e doutorandos em etnomusicologia da Universidade de Aveiro, 22 de setembro de 2011.

contexto do Rio de Janeiro. Através deste email, que foi escrito após ter visualizado o documentário “Raça humana” e a propósito da discussão que acontecia no Brasil sobre “cotas raciais”, é possível perceber algumas das questões que chamaram mais a minha atenção nos primeiros meses no Rio de Janeiro: cotas raciais, raça, classe social, violência.

Há outras situações, outros conceitos e outras palavras novas para mim e que estão mais diretamente relacionadas com o quotidiano da e na Maré. Apresento de seguida um excerto de um relato, que escrevi no meu caderno de campo, a propósito da ida a um ensaio de um bloco de carnaval na Maré:

Acabei de chegar do ensaio do bloco. Na realidade acho que hoje fiz algo que poucos fariam... Fui sozinha para lá e domingo é dia de muito pouco movimento. A certa altura o céu ficou muito escuro e caiu uma chuvada de verão com trovoadas à mistura e nisto, o tempo foi passando, e ficou noite cerrada. No regresso vim até um determinado ponto da favela de “carona”. Passámos por “points” (esquinas de rua ontem estão os “olheiros” armados). As ruas têm lombas (feitas pelos bandidos) tão altas que para passar o carro raspa todo por baixo e à noite temos que desligar os médios e os mínimos, ou mesmo ligar a luz interior do carro para passar nas ruas da comunidade e nos “points”. Se as fronteiras entre comunidades constituem fronteiras, também eu senti estas lombas e as esquinas com pessoal armado como mais fronteiras! É impressionante como a noite transforma os lugares e os sentimentos que temos ao passar por eles... (Notas de campo - 9 de fevereiro de 2012).

“Points”, “fronterias”, BOPE<sup>59</sup>, caveirão<sup>60</sup>, tiroteio são palavras que passaram a incorporar o meu vocabulário. Acordar de manhã para ir para a reunião do grupo Musicultura e ser avisada para não ir porque a Maré estava a ser invadida pelo BOPE ou sobrevoada por helicópteros é algo que nunca tinha vivido. Tal como foi para mim perturbante, por exemplo, ouvir relatos de jovens moradores da Maré a explicar como uma criança tinha morrido “com uma bala perdida” ao sair de casa para ir comprar pão. Esta é a versão que nenhum jornal ou estação de televisão publica. E este não é um exemplo isolado. Sobre situações como esta, um grupo de jovens da Maré (ao qual pertencem pesquisadores do Musicultura) criaram um evento denominado “Maré de Rock – Pela vida contra o extermínio” que tem como objetivo chamar a atenção para o assunto. Num dos vídeos de divulgação do evento<sup>61</sup> é possível ver denunciados muitos outros casos semelhantes.

---

<sup>59</sup> BOPE é a sigla de batalhão de operações policiais especiais. Segundo informações que constam no website, o BOPE “(...) é uma força de intervenção da Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro (PMERJ), responsável por atuar em situações críticas (...)” <http://www.bopeoficial.com/o-batalhao/batalhao/>

<sup>60</sup> Caveirão é o nome dado a um veículo militar blindado habitualmente usado pelo BOPE nas intervenções que faz nas favelas do Rio de Janeiro.

<sup>61</sup> O vídeo de divulgação do Maré de Rock pode ser visualizado em <https://youtu.be/P1YuaAO4MLQ>

Esta é uma realidade que nunca vivi em Portugal. Percebi que a gravidade de algumas situações na Maré era abissalmente diferente e incomparável com a gravidade das situações que aconteciam em Portugal em geral, e na Kova M em particular. Percebi a inevitabilidade de o grupo Musicultura estar tão motivado e interessado em pesquisar sobre o tema música e violência. E percebi a importância de haver um espaço no qual hierarquias são quebradas para dar lugar a um diálogo horizontal. Um espaço no qual todos os jovens sintam que é possível construir um mundo diferente mesmo que esse mundo diferente possa ser uma utopia ou que reconheçam que esse mundo já não será o mundo no qual eles irão viver.

O grupo Musicultura, sedado no conjunto de favelas da Maré no Rio de Janeiro, é um grupo de pesquisa que propõe uma abordagem sobre o estudo da música, da cultura e da sociedade, a partir de um enfoque particular sobre música e violência/conflito. Sob a coordenação do Professor Samuel Araújo, o Musicultura<sup>62</sup> teve início em 2003, a partir de um projeto de pesquisa sobre o samba, intitulado “Samba e memória em comunidades do Complexo da Maré”. Para tal, o Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) estabeleceu uma parceria com o Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (CEASM) que é uma Organização Não Governamental com sede no conjunto de favelas da Maré:

(...) a socio-politically disenfranchised area of Rio de Janeiro with an estimated population of about 135,000 people, comprising from relocated slum populations of Rio and unskilled migrant labor (the majority of which from northeastern Brazil), to a population of about 1,000 Angolan young students and middle-aged war refugees. High rates of unemployment and the profitability of drug-trafficking delineate the broader social contours in the Maré area, leading to a harsh routine of police raids, corruption, drug wars on territories between factions, and traffic-dictated curfews (Araújo 2008: 23-24).

A equipa do laboratório de Etnomusicologia é constituída por Samuel Araújo e por alunos de graduação e pós-graduação da Escola de Música da UFRJ, entre os quais Vincenzo Cambria. Foi esta equipa que começou a trabalhar na Maré em conjunto com Alexandre Dias, à data a trabalhar no próprio CEASM, como mediador desse processo. Alexandre fez o acolhimento do projeto, no sentido de mostrar os acervos da Rede Memória, e fez o papel de mediador, no sentido de ajudar a constituir a equipa de pesquisadores de jovens moradores. A relação de proximidade que se estabeleceu entre Alexandre Dias e a equipa da UFRJ acabou por motivar

---

<sup>62</sup> Apesar de o nome Musicultura ter aparecido mais tarde, porque foi um nome escolhido coletivamente pelo grupo de pesquisa, uso esta designação para mais fácil compreensão.

a entrada de Alexandre para o grupo de pesquisa. Sendo profundo conhecedor da comunidade e dos jovens estudantes, pelo trabalho que desenvolveu como formador nos cursos de preparação para o vestibular, Alexandre teve um papel importante na divulgação do projeto e na captação e seleção das pessoas para o Musicultura:

Quando o Samuel veio para fazer a proposta para a Rede Memória (...) me indicaram para ser o interlocutor, a pessoa que iria falar. (...) E aí eu me lembro que era o Samuel, o Vincenzo, o Miro e a... esqueci o nome dela. (...) E aí a rede Memória me indicou para ser a pessoa que iria trabalhar com eles. (...) iria dar a eles o acesso aos acervos, e orientá-los a quem procurar aqui na Maré, quem poderia conhecer sobre música, quem eram as pessoas mais antigas.  
(...) Na verdade, nesse processo, acabei virando membro mais do Musicultura do que da Rede Memória. E passei a ajudar no processo de seleção das novas pessoas. (...) E aí assim se formou o grupo. As pessoas que vieram independentes, que viram o cartaz, ou as pessoas que eu chamei, e essa galera do Adolescentro. Foi assim que eu entrei. (...) Mas confesso que eu não entendia nada também do interesse dessas pessoas que iam fazer essa pesquisa “Samba e Coexistência” (Alexandre Dias, 13 de fevereiro de 2012)

O Musicultura é assim constituído por pesquisadores seniores, alunos da Escola de Música da UFRJ e por jovens estudantes<sup>63</sup> habitantes na Maré, que é também o universo de estudo dos pesquisadores/pesquisados. O projeto que deu origem à criação do grupo de pesquisa, e cujos objetivos específicos são a documentação da diversidade e das memórias musicais das comunidades e a construção de um arquivo local (Cambria 2004), acabou por constituir o mote para a construção de um grupo e de uma discussão que foi muito para além do próprio projeto:

O trabalho que estamos desenvolvendo na Maré (de início, limitadamente às comunidades do Morro do Timbau e da Nova Holanda) tem como objetivo, através de um diálogo entre academia, entidades comunitárias e seus moradores, a produção de um conhecimento sobre os múltiplos significados que as práticas musicais desenvolvidas nestas comunidades articulam (o samba representa só um ponto de partida e, poderíamos dizer, de “contraste”).  
Através de um diálogo efetivo com um grupo de 20 jovens dessas comunidades, este projeto visa promover um olhar crítico sobre seu cotidiano e sua memória e contribuir para a consolidação de uma consciência reflexiva sobre o papel das práticas musicais na sua sociabilidade e na elaboração, definição e negociação de identidades particulares e das fronteiras que as separam (Cambria 2004: 6).

A abordagem baseada nos métodos de pesquisa-ação participativa usada pelo grupo, a partir da proposta pedagógica de Paulo Freire, constitui o pilar fundamental através do qual os investigadores colocam em questão hierarquias estabelecidas e propõem uma produção do

---

<sup>63</sup> Os membros do Musicultura são jovens residentes na Maré e estudantes do ensino fundamental e ensino médio (em Portugal o equivalente ao 3º CEB e secundário) e, ainda, estudantes do ensino superior.

conhecimento partilhada com a comunidade. A sua metodologia de trabalho inclui duas reuniões semanais. Estas reuniões foram, nos momentos iniciais do grupo, mediadas por estudantes universitários de pós-graduação:

Seguindo princípios de construção participativa de conhecimento formulados por Paulo Freire (1970) (...) os estudantes da universidade não-residentes, com formação básica anterior em pesquisa convencional e mais familiarizados com a literatura acadêmica, vêm atuando como mediadores de discussões, das mais básicas às mais progressivamente complexas (...) Mesmo não estando familiarizados com discussões acadêmicas sobre o poder da representação, ou sobre as lutas discursivas da pós-modernidade, os participantes em tais discussões assimilam muito rapidamente a complexidade do processo em que se veem engajados, e os resultados, em termos de verbalização, são muito ralos por meses a fio (Araújo 2009b: 182).

As estratégias de trabalho eram discutidas entre os mediadores (alunos da UFRJ) e o coordenador do projeto em momentos de trabalho que intermediavam as reuniões do Musicultura:

As impressões colhidas eram, a tempo, transformadas em anotações escritas que alimentariam discussões metodológicas em encontros entre os mediadores e o coordenador do projeto (este autor) nos interstícios dos dois encontros semanais do grupo mais amplo. Nestes, o conteúdo do debate poderia variar, por exemplo, de uma análise explícita e detalhada de uma festa dançante promovida por um morador, a menções indiretas, comumente cifradas, à “guerra” de invasão de uma das comunidades por determinada facção criminosa. Observando esses quadros, os mediadores universitários desenhavam, em debate com o coordenador, estratégias de estímulo à reflexão no encontro seguinte (...) (Araújo 2009b: 183).

Do ponto de vista metodológico, as discussões e reflexões que aconteceram no Musicultura foram também caracterizadas pelo uso de dois instrumentos de ação sobejamente defendidos por Paulo Freire. Por um lado, a gestão do “silêncio significativo” e, por outro lado, a identificação de “temas gerativos”. Segundo Samuel Araújo, o silêncio significativo foi ultrapassado lentamente, primeiro através de “curtas intervenções verbais” (*ibid*) e, mais tarde por “discussões acaloradas que progressivamente reduziam o tempo e modificavam a natureza da intervenção dos mediadores externos” (*ibid*). Ao longo do tempo, os próprios membros do grupo Musicultura começaram a propor temas de discussão (temas gerativos) e criaram uma dinâmica de trabalho que se transformou e que de alguma forma ganhou autonomia na gestão do quotidiano, tanto no que diz respeito aos temas e às discussões como à organização de tarefas do próprio grupo. Apesar de a equipa da UFRJ continuar a coordenar o projeto e de partilhar com o grupo propostas de atividades, de publicações ou de participações em congressos, por exemplo, é o coletivo que estabelece a sua própria agenda. É o coletivo que



decide as regras de funcionamento e é também o próprio coletivo que periodicamente faz uma avaliação do desempenho do grupo bem como de cada um dos membros individualmente.

A descrição que acabei de fazer do grupo Musicultura é uma descrição formal. Parece-me pois mais interessante descrever o que é o Musicultura a partir das palavras dos seus membros.

### O Musicultura na primeira pessoa

Em fevereiro de 2012 realizei oito entrevistas a membros e ex-membros do Musicultura (*vide* Tabela 1) cujo guião se encontra nos anexos desta tese (*vide* Anexo 10). Uma das questões que mais me interessava era a forma como os membros do Musicultura definiam o próprio grupo. Na verdade, era também uma pergunta para a qual tinha dificuldade em encontrar uma resposta. E parece que muitos destes jovens sentem a mesma dificuldade:

**É complicado responder!** Até porque às vezes quando você define certas coisas você limita muito, né? Eu acho que não dá para limitar o grupo porque eu acho ele é tão amplo, sabe? (Elza Carvalho, 6 de fevereiro de 2012)

Eu acho que a gente já fez tantas coisas aqui, assim... Num momento a gente está fazendo uma coisa, mas assim... o que a gente já tem feito, o que a gente já voltou a fazer, sabe? Eu acho que assim quanto tempo você fica mais você vai assimilando melhor como funciona o processo das coisas. **Mas é um pouco difícil assim definir** (Diogo Nascimento, 6 de fevereiro de 2012) (negrito meu).



Figura 7 - Imagem da entrevista a Elza Carvalho e a Diogo Nascimento, Rio de Janeiro/Brasil, 6 de fevereiro de 2012. Fotografia de Ana Flávia Miguel

**É uma frase curta mas eu acho que para mim não é tão fácil de responder o que é o Musicultura.** É tudo o que eu te disse. Acho que a melhor maneira de entender o que é o Musicultura é estar aqui. **Para mim é difícil definir isso** (Kleber Moreira, 13 fevereiro 2012) (negrito meu).



Figura 8 - Imagem da entrevista a Kleber Moreira, Rio de Janeiro/Brasil, 13 de fevereiro de 2012.  
Fotografia de Ana Flávia Miguel

**O Musicultura é uma espécie de reflexo do que foi quando eu dancei. Porque quando eu dançava não sabia dizer que dança eu dançava (risos).** E quando entrei para o Musicultura, as pessoas perguntavam “Ah, mas o que é que é o Musicultura?”. E eu, “e agora, como é que vou explicar?”. (Dayana Silva, 08 fevereiro 2012) (negrito meu).



Figura 9 - Imagem da entrevista a Dayana Silva, Rio de Janeiro/Brasil, 8 de fevereiro de 2012.  
Fotografia de Ana Flávia Miguel

As respostas dos membros do Musicultura mostram que a pergunta “O que é o Musicultura?” gera impacto e nalguns casos provoca um confronto entre o modo como o grupo é apresentado nos contextos académicos e o modo como cada um dos membros define o grupo individualmente. Há membros que focam mais a atenção em alguns aspetos, tal como a metodologia, e há outros membros que tentam encontrar uma descrição do grupo que

englobe tudo o que consideram que o Musicultura é. De uma forma geral as respostas refletem: 1) o perfil do grupo, 2) o universo de estudo, 3) a metodologia, 4) os diferentes tipos de conhecimento produzido (científico, social, coletivo, individual, político, etc).

Quanto ao perfil, o Musicultura é definido como um grupo de pesquisa, como um grupo de formação política e como um grupo de formação/educação:

Vou responder o que a gente sempre coloca nos artigos. O Musicultura é um grupo de pesquisa formado por moradores... (risos). **É um grupo de pesquisa. Que não faz só pesquisa, mas é um grupo de pesquisa** (Mariluci Nascimento, 08 fevereiro 2012) (negrito meu).



Figura 10 - Imagem da entrevista a Mariluci Nascimento, Rio de Janeiro/Brasil, 8 de fevereiro de 2012. Fotografia de Ana Flávia Miguel

Eu acho que o Musicultura é, não necessariamente nessa ordem, ele é um **grupo de pesquisa e é um grupo de formação política** (...) (Sinésio Silva, 7 de fevereiro de 2012)(negrito meu).



Figura 11 - Imagem da entrevista a Sinésio Silva, Rio de Janeiro/Brasil, 7 de fevereiro de 2012.  
Fotografia de Ana Flávia Miguel

O Musicultura na verdade é muita coisa. No início eu achava que o Musicultura fosse um curso de extensão da universidade que ia pesquisar música. Aí eu acho que continua **um curso de extensão da universidade para pesquisar música**. Só que aí, no processo, começou a ser um **grupo de formação política**. As pessoas têm formação crítica, na verdade. Formação crítica que acaba se refletindo numa formação política. Então, um grupo de pesquisa com uma formação crítica. E aí, de um grupo de pesquisa para uma formação crítica, acabou virando **um grupo de discussão de educação** (Alexandre Silva, 13 de fevereiro de 2012) (negrito meu).



Figura 12 - Imagem da entrevista a Alexandre Silva, Rio de Janeiro/Brasil, 13 de fevereiro de 2012.  
Fotografia de Ana Flávia Miguel

Como eu vejo o Musicultura? Eu vejo o Musicultura como **um grupo de pesquisa** onde a gente trabalha para o coletivo. Onde não há, sabe, um presidente ou um coordenador que diga o que você

vai fazer. A gente decide o que é que vai pesquisar. Então é um coletivo de autogestão. Ao mesmo tempo que a gente faz pesquisa, academicamente falando, dentro da Maré, que é onde a gente mora, a gente também é **um grupo de militância** (Fábio Monteiro, 8 de fevereiro de 2012) (negrito meu)



Figura 13 - Imagem da entrevista a Fábio Monteiro, Rio de Janeiro/Brasil, 8 de fevereiro de 2012.  
Fotografia de Ana Flávia Miguel

Já quanto ao universo de estudo e aos temas de discussão são referidos a Maré, as práticas musicais na Maré, a sociedade, as relações sociais e opressoras:

Um grupo de pesquisa porque está interessado em **produzir conhecimento sobre a Maré, sobre as práticas musicais da Maré**. E acho também que é um grupo de formação política porque aqui, associado às pesquisas sobre a Maré, sobre a música na Maré, sobre as práticas musicais na Maré, há sempre uma preocupação em desenvolver um **conhecimento crítico sobre isso e no que é que nós podemos colaborar para a melhoria da situação local e o mais amplo possível**. Estou pensando na cidade, né? (...) (Sinésio Silva, 7 de fevereiro de 2012) (negrito meu).

Então, o Musicultura está aqui dentro da..., é um projeto alocado dentro da escola de música mas **o que eu entendi dentro da minha experiência trabalhando com o Musicultura é que na verdade a música é só um pretexto, a música é o... é o... é a nossa... é o nosso ponto de partida para discutir o mundo**. Porque acho que a música está envolvida com tradições, está envolvida com religião, está envolvida com gosto pessoal, está envolvida com lembrança. A música, para a maioria das pessoas é uma coisa muito importante, muito íntima. **O Musicultura não é um projeto de música, a gente estuda a sociedade através da música**. Como é que a gente faz isso? **Ah, por exemplo, a gente estuda os estilos musicais ou gêneros**. Quando a gente fala do forró, dentro do contexto da maré. A maré foi construída por nordestinos, aí a gente já fala das pessoas, em que é que essas pessoas vieram trabalhar, como é que são as condições de vida dessas pessoas aqui ou em outros

lugares. **A música é o ponto de partida para você discutir relações discutir a sociedade, discutir política.** (...) E aí a gente começa a falar de coisas que também a gente acredita, que fazem parte da nossa formação pessoal, que ensinaram para a gente, e ali a gente começa a analisar de várias outras formas. **Então, o MC é através da música analisar a sociedade que a gente vive** (Dayana Silva, 08 fevereiro 2012) (negrito meu).

O uso da pesquisa-ação participativa como método central do grupo parece ser um dos aspectos mais significativos para os membros do Musicultura tanto no plano individual como no plano coletivo. Os membros entrevistados referem-se fundamentalmente ao modo como ele permite diluir hierarquias, tomar decisões coletivas e ao mesmo tempo sentir que cada voz individual tem importância no grupo. Neste sentido alguns membros referiram a importância que a experiência de participação no grupo teve nas suas vidas, no seu quotidiano, no desenvolvimento individual:

Na minha vida teve uma importância muito forte. Acho que na vida de muita gente. (...) a gente conseguiu no Musicultura colocar em prática várias coisas que a gente acreditava e que na maioria dos espaços é impossível você colocar em prática, sabe? E no Musicultura isso é possível. Eu acho que isso é uma coisa que assim, que mexe muito comigo. **O Musicultura até hoje, para mim, é uma coisa muito importante.** Muito, muito, muito importante. No ano passado eu resolvi parar de ir ao Musicultura, aos encontros. (...) Eu parei de ir também por conta do trabalho (...) Porque não tem como você estar no Musicultura e você não se envolver. (...) Aí, sou ex musiculturense desde o ano passado. Porque é que estou falando que ser ex musiculturense é meio complicado? (...) **Eu acho que o Musicultura, ele viabiliza um jeito de estar no mundo que é o jeito que eu acredito que todo o mundo deveria viver, entende? Essa coisa da construção coletiva, a gente vê que é viável.** (...) Que é possível mesmo. Eu acho que no Musicultura isso é muito forte, desde o começo. (...) a gente vê que é possível construir coletivamente. Pessoas com níveis de formação diferentes. E a gente vê também o quanto que é ridículo a formação tradicional que a gente tem na escola. E... o que é que acontece. Eu acho que o Musicultura, ele tem um modelo de funcionamento que eu acho que deveria existir em todos os campos da vida, sabe? Não é só no... No trabalho deveria ser assim, na escola deveria ser assim, os grupos de pesquisa deveriam ser assim, as igrejas deveriam ser assim. Em todos os lugares que eu acho que a gente se relaciona se fosse assim seria muito mais interessante. **Porque eu acho que a gente cresce muito assim. Você cresce muito não... é, não só o grupo cresce mas você como indivíduo cresce, sabe? Você se fortalece muito com o outro.** Eu acho que...é isso, é isso. Eu acho essa coisa de construir coletivamente, respeitando a diferença... porque isso também é muito legal no Musicultura, que não são pessoas iguais, são pessoas absolutamente diferentes. (...) Então a gente cresce muito, assim, eu acho. Isso é que eu acho que é o mais legal. **Que mudou muito a minha vida, e que hoje ainda interfere muito porque hoje ainda tenho como modelo de jeito de estar no mundo, sabe?** De modo como se relacionar com as outras pessoas, modo como você construir o trabalho coletivo na maior parte dos lugares que eu estou. Até hoje em tudo o que eu tento fazer as coisas o mais coletivamente possível. Porque eu acho que a gente cresce mais assim (...) (08 fevereiro 2012) (negrito meu).

No plano coletivo, destaco a forma como o conhecimento produzido pelo Musicultura pode originar formas de participação social, de exercício de uma cidadania ativa, constituindo assim um fator de mudança e de transformação social:

Eu sei que é um grupo em que eu aprendo, **em que eu me torno um pouco mais humano**. Em que eu aprendo a recuperar esse **senso de coletividade**. A resgatar um pouco mais o **espírito solidário**. E a recuperar o diálogo. Né? **O diálogo. É viver em democracia**. Aprender o que é uma experiência mais democrática. Porque a nossa sociedade é uma sociedade que não dá muito espaço para isso. (...) A lei do mais forte é a lei que impera, né? Há a hierarquia, há a ordem, na verdade significa a ordem do mais forte. (...) E eu acho que o grupo traz essa possibilidade de a gente se enxergar mais de igual para igual. Essa **horizontalidade**. O Samuel, por exemplo, ele é o nosso orientador. (...) E tem coisas que realmente acho que é ele que acaba se responsabilizando. Algumas coisas, uma coisa ou outra, acaba sendo ele que assina. Mas eu acho que a construção do grupo, o modo como o grupo vai trabalhar e se organizar é a gente que define. Muitas das vezes ele não acha que seja o melhor caminho, no entanto, como a gente tenta estabelecer uma relação diferente, essa **relação mais Paulo Freiriana baseada na horizontalidade e no diálogo**, ele por exemplo muitas vezes acata. Eu coloco ele como exemplo porque ele é, do ponto de vista hierárquico, ele seria o topo da cadeia. Ele é o professor doutor. (...) É claro que a gente tem a etnomusicologia como o mote. Só que a gente abre o leque para um ângulo que muitas das vezes as pessoas nem acham que a gente está trabalhando com a etnomusicologia. Mas a nossa concepção de etnomusicologia ela é muito mais ampla do que se pode imaginar quando você tem ali algo muito restrito. **Então a gente fala sobre violência policial e música. E produção de conhecimento na Maré. E isso tudo, na verdade, é fruto das pessoas que estão aqui. Somos nós que escolhemos fazer essa pesquisa. Somos nós que escolhemos tratar desse tema. Falar sobre essas pessoas, sobre essas manifestações musicais, sobre essas relações sociais. Fomos nós que escolhemos. Fomos nós que fomos a campo e elaborámos tudo isso**. Claro que o Samuel, ele tem um conhecimento muito amplo em etnomusicologia e está sempre ali olhando, orientado a gente, mostrando um ponto de vista aqui, outro ali e tal. Mas é assim, de uma maneira geral não é ele que determina o que você trabalha. **Quem determina é o grupo** (Kleber Moreira, 13 fevereiro 2012).

**É um grupo que luta pela igualdade social** dentro de um país historicamente com desigualdades. **Eu sei que isso não vai mudar de um dia para o outro, talvez eu envelheça, morra e não tenha mudado. Mas o Musicultura é uma forma de eu estar lutando por isso. E deixando para aqueles que virão, a continuar**. Eu tenho em mente que eu não consiga talvez concluir o trabalho que eu gostaria de concluir, mas eu sei que é um passo porque sou historiador. É a minha área, eu sei que as coisas demoram tempo para mudar, sim. Historicamente falando, trinta ou quarenta anos é muito pouco. Mas estes trinta anos são importantes para a geração que vem à posteriori. Então para mim, o Musicultura é esse grupo militante de pesquisa que eu estava falando mas **é um grupo que também é capaz e está deixando um legado não só para a Maré mas para as comunidades do Rio de Janeiro inteiro** (Fábio Monteiro, 8 de fevereiro de 2012) (negrito meu)

**A gente aqui já ajudou**, como eu disse, **em debates sobre habitação, sobre remoção**. A gente participou na fundação de uma associação **de moradores** aqui, enquanto militantes. A gente participa no “Grito dos Excluídos”. **A gente já foi na escola do MST debater com o MST**, que é um movimento de esquerda, mas que tinha uma visão muito conservadora em relação à música, preconceituosa com o Funk, com o Pagode, sabe? E como uma coisa muito de música clássica (...) **A**

**gente já escreveu livros**, assim, artigos de livros, **escrevemos muitos artigos para congressos**, já participou de congressos, **já participou de movimentos sociais**, participou durante algum tempo do **“Pela vida, contra o extermínio”** que é um movimento de direitos humanos, participou durante algum tempo dele. (...) **a gente ajudou a construir o “Maré de Rock”**. **Ajudou a construir o próprio bloco “Se benze que dá”**. (...) A gente já discutiu política direta aqui, por exemplo, candidato fulano é melhor que o candidato sicrano, como é que a gente faz? Vai fazer campanha para o candidato sicrano? Vamos, vamos sim. Aí vamos à rua... (...) **A gente fez campanha contra o caveirão aqui**. **A gente fez pesquisa de campo** (Alexandre Dias, 13 de fevereiro de 2012).

Desde 2003 dezenas de jovens pesquisadores da Maré e da universidade integraram o Musicultura. Alguns tiveram bolsas, outros participaram de forma voluntária e outros permaneceram voluntariamente no grupo após o término das bolsas. Algumas destas pessoas fizeram graduações e pós-graduações em música/etnomusicologia ou em outras áreas científicas, sendo que muitas destas dissertações focam assuntos relacionados com a Maré. É disso exemplo a dissertação de mestrado em música de Alexandre Dias da Silva, sobre as oficinas musicais que acontecem no conjunto de favelas da Maré, (Silva 2011), a monografia de licenciatura em Serviço Social de Elza Carvalho intitulada “O Rock na Maré: repressão no contexto da ocupação militar” (2016) ou a tese de doutoramento de Vincenzo Cambria (2012) sobre o papel da violência na vida musical da Maré.

A produção do Musicultura desde 2003 está fundamentalmente centrada na produção de artigos académicos e na participação em congressos. Um dos eventos anuais em que o Musicultura participa obrigatoriamente são as Jornadas de Iniciação Científica da UFRJ, evento no qual o grupo já obteve o prémio de melhor apresentação (*vide* Figura 14).

Só para mencionar alguma da produção académica, refiro a participação em dezenas de congressos nacionais e internacionais e a publicação de artigos em livros e em revistas científicas em publicações nacionais e em algumas das mais prestigiadas publicações internacionais, como por exemplo a revista da SEM ou o *Yearbook for Traditional Music* (Araújo 2004, 2008, 2009a, 2009b, 2009c, 2011, 2013) (Araújo, Samuel et al. 2006a 2006b 2010 2011a 2011b) (Araújo e Cambria 2013) (Araújo, Paz e Cambria 2008) (Cambria 2004, 2008, 2012).

Os ecos do trabalho desenvolvido pelo Musicultura chegaram assim a diversos lugares do mundo. O nome Musicultura é uma palavra que não é desconhecida mesmo em congressos nos quais não se fala português sendo compreendido em diversos idiomas.





**Figura 14 - Imagem de membros do grupo Musicultura a confraternizar após apresentação de uma comunicação nas Jornadas de Iniciação Científica da UFRJ, Rio de Janeiro/Brasil, 5 de outubro de 2011. Fotografia de Ana Flávia Miguel.**

Para concluir, o trabalho desenvolvido pelo Musicultura é um exemplo paradigmático das linhas contemporâneas de pesquisa em etnomusicologia (Harrison 2014, Rice 2014) no sentido em que atua a partir de princípios de responsabilidade social ou, como sustenta Samuel Araújo, na busca de uma justiça social a partir da práxis sonora. Na verdade, trata-se de um projeto aplicado num contexto socialmente fragilizado onde a violência policial, o tráfico de estupefacientes, a pobreza, as desigualdades sociais e a falta de acesso a uma educação de qualidade constituem problemas com os quais os sujeitos que habitam o universo de estudo, se debatem quotidianamente.

O uso dos instrumentos de ação defendidos por Paulo Freire, no quotidiano do grupo, gera discussões que refletem as preocupações dos pesquisadores enquanto moradores no conjunto de favelas Maré, onde o projeto é desenvolvido. Assim, o estudo do papel da música na Maré é constantemente intercetado pela desconstrução da realidade social numa busca incessante por uma compreensão do “mundo” que os Musiculturenses habitam. Esta busca, que é vital para a “sobrevivência” destes indivíduos, adquire uma grande relevância no modo como cada um descreve o grupo. A dificuldade em responder à pergunta “O que é o Musicultura” é disso exemplo.

A análise das entrevistas que realizei com os alguns musiculturenses mostra que o Musicultura é um grupo de pesquisa, de formação política e de educação que estuda a música na sociedade através de uma metodologia que privilegia o diálogo, a horizontalidade, o coletivo e a “democracia”. Este processo gera (1) produção de conhecimento sobre a violência policial e as práticas musicais na Maré e (2) mudança e transformação individual através da desconstrução das relações sociais e opressoras e de ações que promovem a solidariedade. Como consequência deste processo e do modo como ele permite aceder a estados de conscientização os indivíduos adotam uma atitude mais crítica em relação à sociedade que habitam e que, de alguma forma, os oprime e transformam-se em sujeitos engajados, socialmente comprometidos em ações de militância efetiva.

## **PARTE II - ESTUDOS DE CASO**



#### 4. O Kola San Jon como Património Cultural Imaterial em Portugal.

A expressão Kola San Jon refere-se a uma prática performativa de natureza polissémica que é desempenhada em Cabo Verde, sobretudo nas ilhas de Santo Antão e São Vicente e São Nicolau, embora com contornos performativos diferentes em cada ilha. Na sua componente instrumental os tambores constituem a base sobre a qual os apitos, e por vezes vozes, improvisam. A dança é performada por duas ou mais pessoas e o golpe da umbigada representa o seu clímax. A devoção a São João Baptista está na base deste evento que, por essa razão, é igualmente marcada por um perfil ritualístico.



Figura 15 - Imagem de membro do grupo de KSJ, Kova M/Potugal, 27 de junho de 2009. Fotografia Ana Flávia Miguel

A relação de Cabo Verde com Portugal decorre de uma situação de dependência colonial que politicamente se extinguiu em 5 de julho de 1975, o dia da independência do país. Como consequência, a cidade de Lisboa veio a constituir um local privilegiado para acolhimento de imigrantes cabo-verdianos como, de resto, é comum nas relações pós-coloniais que se estabelecem entre as ex-colónias e as ex-metrópoles. Esta situação contribui para a construção de uma cidade na qual gostos, desejos, sabores, cores, sons, memórias, formas de olhar, formas de sentir e formas de cantar convivem com uma história de colonialidade que faz de

Lisboa, ela própria, uma cidade pós-colonial. A música, define um dos lados mais visíveis desta “atmosfera” seja enquanto argumento para a assunção da diferença pós-colonial seja enquanto forma de exposição do cosmopolitismo da cidade, seja, ainda, enquanto mercadoria na criação de territórios atrativos para animação das noites de Lisboa. É neste enquadramento que a Festa de Kola San Jon emerge em 1991, formalmente organizada, como performance no bairro do Alto da Cova da Moura, situado na cidade da Amadora, distrito de Lisboa, e designado atualmente por Kova M. O bairro incorpora imigrantes de ex-colónias portuguesas em África, a maioria dos quais cabo-verdianos. O grupo de KSJ surge no quadro de uma ONG sediada no bairro, a Associação Cultural Moinho da Juventude (ACMJ).

A criação da ACMJ<sup>64</sup> (1987) está relacionada com um processo longo e transformador que aconteceu em Portugal após a implementação da democracia em 1974. Este período pode ser definido pelo aparecimento de diversas organizações e associações, com um perfil humanitário, que desempenharam um papel importante na luta pela igualdade e direitos humanos de algumas comunidades e minorias. Este é o caso da ACMJ e do seu trabalho com imigrantes cabo-verdianos em Portugal. A formação da ACMJ está também relacionada com as parcas condições de infraestruturas urbanas e os problemas de natureza económica e social que afetam historicamente o bairro e que impulsionaram alguns habitantes a juntar-se e a formar a associação. A ACMJ considera a cultura como charneira para o desenvolvimento da sociedade e dinamiza, entre outras coisas, as ligações dos habitantes do bairro ao país de origem, designadamente através da manutenção de algumas práticas performativas herdadas de Cabo Verde de entre as quais se destaca o batuque (*vide* Ribeiro 2012) e o KSJ. Neste sentido, a prática de música, dança e outros comportamentos performativos, constitui um traço distintivo da vida do bairro. O KSJ adquire, no entanto, um lugar singular porque é feito e partilhado por todos os habitantes, independentemente da sua origem pré-migratória.

Em Cabo Verde, a celebração das festas dos Santos *Juninos* tem início a 3 de Maio (dia de Santa Cruz) e termina a 29 de junho (dia de São Pedro), após as celebrações do dia de Santo António, a 13 de junho e do dia de São João, a 24 de junho. A festa de São João é celebrada com mais ênfase na ilha de São Nicolau, na ilha de São Vicente e na ilha de Santo Antão que

---

do regime jurídico a ele associado foi feita pelo antropólogo Paulo Ferreira da Costa (2008, 2009, 2013), atual Diretor do Museu de Etnologia e ex-Chefe de Divisão do Património Imóvel, Móvel e Imaterial da Direção-Geral do Património Cultural.

<sup>64</sup> Tal como referi na dissertação de mestrado, “Esta associação foi oficialmente constituída, por escritura pública, a 9 de junho de 1987, como organização sem fins lucrativos. Mas, a sua criação iniciou-se três anos antes, em 1984, através de um grupo de moradores onde estavam incluídos Eduardo Pontes e Godelieve Meersschaert” (Miguel 2010: 53).

está dividida em três concelhos: Porto Novo, Paul e Ribeira Grande. Porto Novo é a principal povoação do concelho que ocupa mais de metade da ilha e é o lugar onde se desenrolam os festejos mais emblemáticos do São João durante todo o mês de junho, indiscriminadamente, a qualquer hora e em qualquer lugar (Miguel, 2010: 124).

De acordo com a descrição da Festa de São João Baptista em Porto Novo, já descrita por mim e por Susana Sardo (Miguel e Sardo 2014), o programa da Festa começa, habitualmente, a 1 de junho com “uma alvorada de toca-tambores e colá Sanjon” e prolonga-se até 24 de junho. Entre o dia 1 e o dia 22 de junho são organizadas várias atividades lúdicas como torneios de futebol, de futsal, de remo e de ciclismo e, ainda, torneios de bisca, de uril<sup>65</sup> e corridas de sacos. Durante este período festivo, no qual cabo-verdianos e estrangeiros se deslocam a Porto Novo, o município promove ainda eventos de homenagem a munícipes e outras atividades que apelam à participação dos emigrantes.

A partir do dia 22 de junho a paisagem sonora e humana da cidade altera-se e a rua principal de Porto Novo é transformada num espaço pedonal. Nas ruas, são montadas tendas para venda de alimentos e de rosários, e são criadas zonas destinadas aos jogos de mesa tradicionais, aos matraquilhos e ao “jogo da banca”, também denominado por “jogo da batota” ou “jogo de dados”, no qual se desafia a sorte ao apostar dinheiro. Este jogo apenas é permitido pelas autoridades locais durante o período em que decorre a Festa de São João Baptista. À noite realiza-se um desfile de “grupos de São João” que pode adquirir o perfil de concurso. Neste evento noturno que acontece numa praça da cidade, os grupos de koladeiras<sup>66</sup> dançam ao som dos *tamboreiros* (tocadores de tambor). As koladeiras destacam-se dos outros participantes no evento pelo modo como se vestem, e porque a forma exuberante e intensa como dançam, inibe os outros participantes de se juntarem à performance ativa. No ato da dança, os corpos movimentam-se para a frente e para trás, para a esquerda e para a direita e, num determinado momento, exibem a umbigada, um tipo de movimento igualmente comum na dança do batuque e que se caracteriza pelo “choque, ou toque, das zonas ventrais dos dois dançarinos (...) extremamente apreciado pelo público pela sua conotação sexual” (Ribeiro,

---

<sup>65</sup> O uril, também grafado como oril, é um jogo de tabuleiro da família dos jogos Mancala, que se baseia na manipulação de pequenas pedras ou sementes. Por essa razão é também designado em Cabo Verde como “jogo de sementeira”. Existem alguns trabalhos já desenvolvidos sobre este jogo, designadamente o estudo publicado por Albertino Graça (1998). Os jogos da tipologia Mancala estão francamente disseminados em várias regiões do planeta tendo aparentemente seguido os itinerários dos movimentos populacionais africanos e têm sido alvo de diferentes estudos no domínio da etnomatemática e da sua aplicação à educação.

<sup>66</sup> Embora sejam constituídos por homens e mulheres, a designação veicular para os grupos de dançarinos no quadro do Kola San Jon, é sempre enunciada no feminino: koladeiras.

2012: 114). Por vezes um dos elementos levanta os braços ao mesmo tempo que o seu par. Coloca um dos braços por detrás da cabeça e o outro na anca enquanto os ombros executam um movimento de rotação. No final do desfile procede-se ao leilão do ramo e a festa prossegue para outro ponto de interesse.

A componente religiosa tem início no dia 23 de junho com uma peregrinação que parte da localidade da Ribeira das Patas em direção à cidade de Porto Novo. De acordo com a narração feita em 2008 pelo então vereador da cultura da Câmara Municipal de Porto Novo, Rildo Tavares, esta peregrinação está relacionada com o mito de origem segundo o qual São João terá aparecido a Mamaia, a primeira habitante de Porto Novo<sup>67</sup>.

A peregrinação tem início por volta das 8 horas da manhã. Centenas de pessoas participam nesta jornada na qual os *tamboreiros* tocam e as pessoas dançam rodeando a imagem do santo que é transportada num andor e adornada com rosários e com flores. A jornada tem paragens obrigatórias durante as quais se partilha comida e bebida. Depois de cerca de 22 km, o cortejo para à entrada da localidade de Porto Novo acolhendo as pessoas que o esperam. O grupo de peregrinos, agora reforçado, prepara então a entrada na cidade conferindo-lhe um perfil quase triunfal.

Em Porto Novo, a imagem de São João Baptista é colocada no altar de uma capela localmente designada por Capelinha. Algumas pessoas entram fugazmente no local para prestar homenagem ao santo enquanto outras se mantêm na parte exterior a tocar tambor e a dançar. À noite, o Recinto 5 de julho acolhe um baile, no qual vários grupos de música atuam até de madrugada. A componente religiosa continua no dia 24 de junho, com a realização de uma missa ao ar livre e de uma procissão pelas ruas da cidade, entre a Capelinha e a Igreja de São João Baptista, onde a imagem de São João permanece até ao dia 25, momento em que regressa à Ribeira das Patas.

Em Portugal, na Kova M a Festa de KSJ é celebrada em honra a São João Baptista, incorpora a música, a dança e os artefactos e decorre anualmente no sábado mais próximo do dia 24 de junho, dia de São João. O grupo do Kola San Jon da ACMJ lidera todo o processo de organização e preparação do ritual. O evento tem como elemento central um cortejo que percorre as ruas do bairro. Tem uma duração aproximada de quatro horas. Durante a

---

<sup>67</sup> Este mito de origem foi-me relatado em conversas informais por colaboradores de terreno e pelo Vereador da Cultura de Porto Novo, Cabo Verde (Miguel 2010: 112).



performance os intervenientes, liderados por um grupo de tamboreiros dirigidos, por sua vez, pelo toque de um apito, percorrem as ruas do bairro seguidos de um cortejo constituído pelos indivíduos que queiram partilhar a performance. Junto dos músicos segue o “navio” (um barco de madeira conduzido por um participante no ritual que o transporta em torno do corpo), um personagem que veste um uniforme de capitão da marinha, vários estandartes que ostentam a imagem dos santos juninos ornamentados com colares de flores de papel e alimentos (rosários), bandeiras diversas (Cabo Verde, Portugal, ACMJ, países da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa) e as pessoas que transportam pés de milho, cestos e ramos construídos com alimentos frescos e secos.



**Figura 16 - Imagem da Festa de KSJ, Kova da M/Portugal, 27 de junho de 2009. Fotografia de Ana Flávia Miguel**

Atrás dos músicos seguem as koladeiras, ou seja, mulheres que performam a dança da umbigada (a dança é frequentemente designada por kola) e às quais se vão juntando, ao longo do percurso, os intervenientes que queriam participar no ritual. O som dos tambores acompanha todo o percurso e é, juntamente com o golpe da umbigada da dança e os movimentos ondulantes dos navios, um dos elementos mais distintivos do KSJ.



Figura 17 – Imagem de duas koladeiras na Festa de KSJ, Kova M/Portugal, 22 de junho de 2014.  
Fotografia de Skopeofonia



Figura 18 - Imagem dos tamboreiros do grupo de Kola San Jon, Kova M/Portugal, 21 de junho de 2014.  
Fotografia de Skopeofonia

Os membros do grupo de KSJ usam trajes que são preparados com meses de antecedência. Atualmente mulheres e homens usam t-shirts, lenços e bonés com a estampa do logótipo da ACMJ e do KSJ/PCI<sup>68</sup>.



Figura 19 – Logótipo do Kola San Jon/Património Cultural Imaterial criado por Inês Veiga<sup>69</sup> em 2014.

No que diz respeito ao traje, as maiores alterações a partir de 2008 verificam-se na saia das koladeiras. Em 2008 a saia era azul, confeccionada em tecido liso e com um comprimento que correspondia à altura dos joelhos. Em 2011, apesar de a cor azul continuar a dominar visualmente, o tecido liso foi substituído por um tecido estampado com alusões à bandeira de Cabo Verde. Já em 2014 o grupo de Kola San Jon voltou a optar por saias em tecido azul sem qualquer tipo de estampado. As saias eram rodadas e o comprimento mais reduzido, com uma altura acima dos joelhos. Por esta razão, era habitual as mulheres usarem *leggings* por baixo das saias. Em 2015 aconteceu a última alteração da saia que foi criada com inspiração em pinturas de Kiki Lima<sup>70</sup>.

---

<sup>68</sup> O logótipo do Kola San Jon: Património Cultural Imaterial foi criado pela designer Inês Veiga

<sup>69</sup> Inês Veiga está atualmente a realizar um doutoramento em design na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa. Sugiro a consulta do seu trabalho em <https://codesignresearch.com/2016/01/25/meet-ines-veiga-visiting-phd-student-from-lisbon-doing-research-with-social-design/>

<sup>70</sup> De acordo com Gláucia Nogueira (2016), Euclides Eustáquio Lima (1953), com nome artístico Kiki Lima, é um artista plástico, cantor e cantor natural da Pontal do Sol, na Ilha de Santo Antão, Cabo Verde. No domínio da música, Kiki Lima editou dois LP's, Tchuba(1985) e Midji ma Tambor (1987), este último “(...) abre com uma evocação ao ritomo do Kolá San-Jon, no tema que dá título ao disco (...)” (2016: 299).

O percurso que a procissão faz no bairro inclui a paragem, fazendo cancelas e “reclamando” com o “barco pirata” alimentos/bebidas/mantimentos em alguns lugares simbólicos, e aproveitam para: (1) homenagear pessoas e algum acontecimento em particular; (2) promover e dar visibilidade a alguma atividade e; (3) reivindicar alguma necessidade das pessoas ou do bairro. Os locais de paragem são, por exemplo, a sede e outros edifícios da ACMJ (que inclui o edifício principal, a biblioteca António Ramos Rosa e a Creche), o pavilhão polidesportivo, o largo em frente à residência dos fundadores da ACMJ, a sede de outras associações do bairro, restaurantes, cafés, e paredes com imagens de pessoas ou com mensagens escritas em grafitti. O percurso é sinuoso (*vide* Figura 20) e mostra uma evidente intenção de não esquecer nenhum quarteirão do bairro no qual pessoas de diferentes origens vivem (cabo-verdianos de diferentes ilhas de Cabo Verde, portugueses e pessoas de outras ex-colónias portuguesas). O percurso também evidencia o uso de todo o espaço e a delinação das “fronteiras” físicas do bairro. O mesmo espaço público da Kova M que habitualmente é usado como espaço de convívio e como espaço de exibição e partilha de música entre os indivíduos que habitam o bairro.



Figura 20 - Mapa do percurso do cortejo da Festa de Kola San Jon em 2012 com a identificação dos locais de paragem do cortejo. Fonte: Plataforma Matriz PCI da Direção-Geral do Património Cultural

Desde que iniciei a pesquisa sobre o KSJ pude observar a existência de uma atividade performativa intensa desta prática quer no interior do bairro, quer fora das suas fronteiras físicas. Apesar de o maior acontecimento ser a Festa de São João (Festa de KSJ), o grupo responsável pela performance da música e da dança participa em eventos e projetos diversificados no próprio bairro (celebração do dia da mulher, aniversário da ACMJ, Festival Kova M, entre outros), em Portugal fora das fronteiras físicas do bairro (Festival da CPLP,

Marchas Populares de Lisboa, 40 anos do 25 de Abril) e fora de Portugal (Festival de Arte Contemporânea em Itália, Festa de São João e Festa de São Pedro em Cabo Verde).



Figura 21 - Imagem da participação do grupo de KSJ nas comemorações dos 40 anos do 25 de Abril, Lisboa, 25 abril 2014. Fotografia Skopeofonia

Para além disso o grupo de Kola San Jon já participou em seis filmes documentários, sendo que três são de índole comercial, editados em DVD, e com exibições em várias salas de cinema nacionais e internacionais. Refiro-me ao filme *Fados* de Carlos Saura, ao vídeo postal *Viagem a Madrid* e ao Filme *Kola San Jon é Festa di Kau Berdi*, do realizador português Rui Simões (*vide* Tabela 2).

## Skopeologias: músicas e saberes sensíveis na construção partilhada do conhecimento

Data	Atividade	Local	Organização/Produção
2007	Filme <i>Fados</i> . 2007, Realizador Carlos Saura	Madrid, Espanha	Zebra Producciones S.A./Fado Filmes/Duideo
2007	Vídeo Postal <i>Viagem a Madrid</i> . 2007, Realizador Rui Simões	Portugal, Espanha	Real Ficção
10/05/08	1º Festival Multicultural Festival da CPLP	Terreiro do Paço, Lisboa	CPLP
13/06/08	Festa de São João	Kova M	ACMJ
24/06/08	Festa de São João	Santo Antão, Cabo Verde	
29/06/08	Festa de São Pedro	São Vicente, Cabo Verde	
27/06/09	Festa de Kola San Jon	Kova M	ACMJ
19/06/10	Festa de Kola San Jon	Kova M	ACMJ
2011	Filme <i>Kola San Jon é Festa di Kau Berdi</i> . 2011, Realizador Rui Simões	Portugal, Cabo Verde	Real Ficção
16/06/11	II ESPOSIZIONE NAZIONALE DELLE ARTI CONTEMPORANEE - Premio Centro 2011	Bombarzo, Itália	
18/06/11	II ESPOSIZIONE NAZIONALE DELLE ARTI CONTEMPORANEE - Premio Centro 2011	Ronciiglione, Itália	
25/06/11	Festa de Kola San Jon	Kova M	ACMJ
23/06/12	Festa de Kola San Jon	Kova M	ACMJ
12/06/12	Festas de Lisboa	Lisboa	
22/06/13	Festa de Kola San Jon	Kova M	ACMJ
2013	Documentário Kola San Jon. 2013, Ana Flávia Miguel e Rui Oliveira	Portugal, Cabo Verde	INET-md/Universidade de Aveiro
09/11/13	Closer Closer - Trienal de Arquitectura de Lisboa	Palácio Pombal, Lisboa	
25/04/14	comemorações do 40 anos do 25 de Abril	Lisboa	
2014	Documentário <i>Lígia de nós terra: O Kola San Jon em Portugal e em Cabo Verde</i> . 2014, Realizadora Alexandra Fernandes	Aveiro, Portugal	Universidade de Aveiro
	Projeção do Filme de Rui Simões “Kolá San Jon é Festa di Kau Berdi”	Auditório da CPLP em Lisboa	
12/06/14	Marchas de Lisboa	Lisboa	
19/06/14	Sons&Saberes PCI – Encontros de Etnomusicologia dialógica	Aveiro	Universidade de Aveiro
21/06/14	Colóquio Kola San Jon – Património Cultural Imaterial	Kova M, Amadora	ACMJ
21/06/14	Festa de Kola San Jon	Kova M, Amadora	ACMJ

2014	Vídeo “Kolá San Jon na Cova da Moura”. 2014, Realizador Nilton Nunes	Rio de Janeiro, Brasil	Imagine
31/10/14	30 anos do Moinho, dos 25 anos do grupo de Batuque Finka Pé e dos 10 anos de SABURA	Kova M, Amadora	ACMJ
01/11/14	30 anos do Moinho, dos 25 anos do grupo de Batuque Finka Pé e dos 10 anos de SABURA	Kova M, Amadora	ACMJ
03/05/15	Festa de Santa Cruz	Kova M, Amadora	ACMJ
25/05/15	Exposição “Revelar o meu bairro”, Fotografia João Ricardo Rodrigues	Kova M, Amadora	
12/06/15	Marchas de Lisboa	Lisboa	CPLP/Câm. Mun. Lisboa
19/06/15	Colóquio Kola San Jon “Cultura Proibida, Cultura Estimada”	Museu Nacional de Etnologia, Lisboa	ACMJ
20/06/15	Festa de Kola San Jon	Kova M, Amadora	ACMJ
11/07/15	Festival Musidanças	Recreios Amadora	
21/07/15	Festival Kova M	Kova M, Amadora	ACMJ
24/07/15	Festival Kova M	Kova M, Amadora	ACMJ
11/10/15	GreenFest	Cascais	Câmara Municipal de Cascais
01/11/15	31º Aniversário da ACMJ	Kova M, Amadora	ACMJ

Tabela 2 - Tabela das atividades<sup>71</sup> do Grupo de Kola San Jon entre 2007 e 2015

A análise desta tabela permite perceber que as atividades do grupo de KSJ não se circunscrevem ao momento ritualístico associado à devoção a S. João Baptista mas expandem-

<sup>71</sup> Segundo informação disponível no site da Real Ficção, o documentário “Kola San Jon é Festa di Kau Berdi” foi nomeado para os Prémios SOPHIA 2013 na categoria de Melhor Documentário de Longa-Metragem; participou nos festivais DocLisboa 2011, Caminhos do Cinema Português 2011, Festival de Cinema Digital de Odemira 2011, Dias de Cultura dos Países de Expressão Portuguesa em Brno 2012 (República Checa), Dias de Cultura dos Países de Expressão Portuguesa em Praga 2012 (República Checa), Dias de Cultura dos Países de Expressão Portuguesa em Olomouc 2012 (República Checa), 7º Dockanema – Festival do Filme Documentário (Moçambique), Medimed'12 (Espanha), Festival Internacional de Cinema de Luanda 2012 (Angola). Este documentário teve ainda as seguintes exposições: Pavilhão Multiusos do Moinho da Juventude no Bairro da Cova da Moura – Junho 2011, Fórum Municipal de Castro Verde – Extensão DocLisboa 2011 – Janeiro 2012, Cine Teatro Eduardo Brazão em Valadares – Extensão DocLisboa 2011 – Março 2012, XV Conferência Brasileira de Folkcomunicação – Teatro Municipal Severino Cabral – Junho 2012 -Campinas (Brasil), Mindelo – Junho 2012 (Cabo Verde), Ribeira das Patas – Junho 2012 (Cabo Verde), Vila Nova – Junho 2012 (Cabo Verde), Pavilhão Multiusos do Moinho da Juventude no Bairro da Cova da Moura – Junho 2012, MOVICA IV – Mostra de Vídeo e Cinema Africano – Junho 2012, Fórum Fnac Colombo – Setembro 2012, Fórum Fnac Vasco da Gama – Setembro 2012, Fórum Fnac Cascais – Setembro 2012, Fórum Fnac Almada – Setembro 2012, Fórum Fnac Algarve – Setembro 2012, Fórum Fnac Alfragide – Setembro 2012, Fórum Fnac Coimbra – Setembro 2012, Fórum Fnac Leiria – Setembro 2012, Fórum Fnac Chiado – Setembro 2012, Cine Solmar em Ponta Delgada – Outubro 2012, Cinema Kino Pod Baranami em Cracóvia – Dezembro 2012 (Polónia), Arco8 em Ponta Delgada – Dezembro 2012, Instituto Camões em Praga – Março 2013 (República Checa), Bienal de Culturas Lusófonas no Centro Cultural Malaposta – Maio 2013, Trienal de Arquitectura de Lisboa na Galeria Carpe Diem – Novembro de 2013, Pavilhão Multiusos do Moinho da Juventude no Bairro da Cova da Moura – Novembro 2013, Ciclo de Cinema de Cabo Verde Olhares e Percursos – Cine-Clube da Ilha Terceira – Janeiro 2014, Auditório da CPLP em Lisboa – Maio 2014, Cinema e Cidadania Afrodescendente no IHU-Unisinos – Outubro 2014 (Brasil). Finalmente, foi emitido nos Canais TVCine e RTP. [http://www.realficcao.com/php/producao\\_2011.php](http://www.realficcao.com/php/producao_2011.php), acessado a 2 de Outubro de 2015



se para lá do bairro e do acontecimento religioso, resignificando-se em função das situações em que ocorre.

#### **4.1 O processo de construção partilhada do dossier de candidatura a PCI**

No dia 16 de outubro de 2013, a Direção-Geral do Património Cultural publicou, em Diário da República<sup>72</sup>, o anúncio da inscrição do Kola San Jon no Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial em Portugal. A iniciativa de proteção legal do Kola San Jon é da responsabilidade da Associação Cultural Moinho da Juventude e a iniciativa de concretizar a candidatura surgiu de forma quase casual quando alguns membros do grupo de KSJ tiveram conhecimento da criação do INPCI. Esta ideia foi automaticamente aceite pelo grupo e pelos responsáveis da associação que rapidamente deram início ao processo e constituíram um grupo de trabalho. A 13 de Janeiro de 2012, após uma reunião com o Chefe da Divisão do Património Imóvel, Móvel e Imaterial da Direção-Geral do Património Cultural, o antropólogo Paulo Costa, o grupo de KSJ em conjunto com a Direção da ACMJ decidiu avançar com o pedido de inscrição no inventário do PCI em Portugal.

No entanto, e de acordo com o ponto 8.2 da portaria nº 69 de 9 de abril de 2010, o pedido de inventariação deve ser “conduzido por profissionais portadores de habilitação académica adequada, designadamente na área das Ciências Sociais” onde se inclui, por exemplo, a formação a nível de mestrado, licenciatura ou doutoramento em antropologia. Nesse sentido, a ACMJ recorreu a dois centros de investigação como entidades parceiras: o Instituto de Etnomusicologia, Centro de Estudos em Música e Dança da Universidade de Aveiro (INET-md/UA), e o Grupo de Estudos Sócio-Territoriais Urbanos e de Ação Local do Centro de Investigação em Arquitetura, Urbanismo e Design da Universidade de Lisboa (GESTUAL/CIAUD/UL<sup>73</sup>). Este processo constitui o segundo exemplo de inventariação de património cultural imaterial em Portugal.

A participação do INET-md neste processo prende-se com as competências que o INET-md pode oferecer no quadro dos trabalhos sobre música, alguns dos quais têm incidido sobre a

---

<sup>72</sup> Anúncio N°323/2013 – “Inscrição do ‘Kola San Jon’ (Bairro do Alto da Cova da Moura, Amadora) no Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial”. Diário da República, 2ª Série - N°200 - 16 de outubro de 2013

<sup>73</sup> Júlia Carolino (GESTUAL/CIAUD/UL), doutorada em Antropologia, apoiou o grupo na recolha das evidências e no preenchimento dos requisitos do processo.

realidade do Bairro da Cova da Moura e com a experiência do INET-md no âmbito de estudos sobre PCI e de candidaturas a Património Cultural Imaterial<sup>74</sup>. O meu envolvimento neste processo aconteceu como consequência do trabalho de investigação realizado no âmbito do mestrado em Etnomusicologia, dedicado ao estudo das relações entre Portugal e Cabo Verde através da música, e centrado na ação do grupo de KSJ.

Este processo, porém, representava para nós um enorme desafio: como fundamentar a patrimonialização de uma prática de matriz cabo-verdiana através da sua inscrição na lista portuguesa para o património imaterial e cultural quando, Portugal não era de facto o país de origem dessa prática e, coincidentemente, representa também o ex-colonizador. Não estaríamos a promover uma espécie de resgate do passado colonial? Até que ponto este receio poderia ser ou não subscrito pelos protagonistas do processo de patrimonialização? E como o veriam as instituições portuguesas?

### **A construção do dossier de candidatura**

Durante os primeiros meses o trabalho da equipa consistiu na recolha de fontes escritas e de materiais audiovisuais de arquivos individuais de habitantes do bairro, de pessoas que frequentam o bairro, de investigadores, de agentes culturais, de fontes produzidas e difundidas pelos meios de comunicação social e de fontes que constam nos arquivos do grupo de KSJ e da ACMJ. A este propósito é de salientar o elevado interesse que várias pessoas demonstraram em ceder materiais para o dossier desta candidatura e em disponibilizar-se para conversar, para participar em entrevistas e em reuniões de trabalho. Um dos casos mais singulares e emblemáticos é o modo como foram colecionadas, pela ACMJ, as fontes que retratam a primeira vez que a festa de KSJ aconteceu de forma organizada na Kova M, nos dias 27 e 29 de junho de 1991. Refiro-me a fontes escritas produzidas pela ACMJ, a um artigo publicado no jornal diário “Público” e a gravações vídeo (em suporte VHS). O programa da festa (*vide* Anexo 1), escrito com uma linguagem metafórica, inclui o “arrasto do barco do estaleiro para

---

<sup>74</sup> O INET-md participou em duas candidaturas a Património da Humanidade. Refiro-me à candidatura do Fado (2011), na qual participaram os investigadores Rui Vieira Nery e Salwa Castelo-Branco e à candidatura do Cante Alentejano (2014), na qual também participou Salwa Castelo-Branco. Atualmente está a decorrer um projeto de investigação (em parceria com a Câmara Municipal de Ovar), sob a coordenação do etnomusicólogo Jorge Castro Ribeiro, sobre o Cantar dos Reis em Ovar. Este projeto tem como objetivo construir o dossier de candidatura desta prática musical ao Inventário Nacional do Património Cultural.

o porto da juventude” a 27 de junho de 1991, o baptismo do palhabote<sup>75</sup> “Moinho de S. João” (com os padrinhos Godelieve Meersschaert e Eduardo Pontes) e o “desfile pelo Bairro” a 29 de junho de 1991. Neste documento é ainda possível ter conhecimento do nome “do gerente do barco: filho do senhor Martinho”, da tripulação (capitão: Sr. Martinho, filho de Sr. Martinho; bandeira de Cabo Verde: Eugénio Pedro; bandeira Moinho da Juventude: Pedro Feio; bandeira de Portugal: Zé Nazário) e dos seis tamboreiros (António de Rosário, Domingos de Rosário, João Roberto Lima, Lourenço Cirilo Delgado, Joaquim Francisco Andrade e Germano Guilherme). António de Rosário (conhecido na Kova M como senhor Lela) é, ainda, um dos tamboreiros mais ativos no grupo de Kola San Jon e é da sua autoria a frase: “Não havia tambor aqui, as pessoas não tocavam. Depois, eu vim com o meu tambor de Cabo Verde<sup>76</sup>”. O conjunto de fontes escritas que datam de 1991 inclui, ainda, o artigo “Um S. João à moda de Cabo Verde” publicado no jornal diário Público (*vide* Anexo 2), uma carta/convocatória de uma reunião de avaliação da festa de KSJ da ACMJ (*vide* Anexo 3) e a ata da reunião de avaliação referida anteriormente (*vide* Anexo 4). Ainda no que diz respeito ao registo da Festa de 1991, existe uma cassette em suporte VHS com imagens que se referem aos dias 27 e 29 de junho de 1991. A fita da cassette VHS não se encontra em boas condições de preservação, sendo impossível visualizar alguns excertos tendo, no que é tecnicamente possível, sido recuperada. Foram ainda digitalizadas cassetes VHS (do arquivo da ACMJ) de eventos que aconteceram em 1992 e 1993 referentes a festas na ACMJ e à participação na *IX Festa de Teatro de Almada*. Por fim, foi digitalizada uma cassette do arquivo de Susana Sardo com gravações que realizou em 1992 na Festa de Kola San Jon e no espetáculo *Na Boka Noti*, no teatro D. João V na Damaia, que aconteceu na sequência da festa. Todos estes registos vídeo em suportes que já não são comercializados foram digitalizados por António Veiga, técnico de audiovisuais do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

Os documentos foram organizados e catalogados e a partir deles foram escritos os textos a incluir nos formulários conducentes ao pedido de inventariação. Estes materiais foram posteriormente analisados e discutidos coletivamente em reuniões periódicas de trabalho nas

---

<sup>75</sup> Palhabote é um navio veleiro com dois mastros e com velas latinas. Neste caso, o “Moinho de S. João” é uma representação de um palhabote feito em madeira e pintado. O navio tem uma abertura no casco através da qual um participante do ritual encaixa o navio em torno do corpo. O navio é ainda suportado por duas alças que o participante coloca nos ombros de forma a poder segurar o navio mais confortavelmente e ficar com os braços livres para o poder “conduzir”. É um dos mais emblemáticos artefatos da Festa de Kola San Jon.

<sup>76</sup> O momento em que António Rosário fez esta afirmação pode ser consultado através da visualização do filme da candidatura do Kola San Jon a PCI no canal Youtube do INET-md Aveiro em <https://youtu.be/KMmXnDBu85E> (2min16secs-2mins29secs)

quais participaram os diferentes atores neste processo: investigadores do INET-md/UA, investigadores do GESTUAL-CIAUD/UL, membros do grupo de Kola San Jon, da direção do ACMJ e ainda outros indivíduos que se quiseram associar a este processo.

Inicialmente procedemos à análise do único processo que à data estava público na Plataforma Matriz PCI<sup>77</sup> e de processos que constam na base de dados da UNESCO de práticas performativas que foram incluídas na lista representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade, como por exemplo o Fado<sup>78</sup>, em 2011, ou o Samba de Roda do Recôncavo da Bahia<sup>79</sup>, em 2005. A análise destes processos permitiu perceber que era importante produzirmos um documento audiovisual que acompanhasse o dossier de candidatura. Assim, e uma vez que o pólo do INET-md na Universidade de Aveiro dispõe de recursos técnicos e humanos neste domínio, propusemos produzir um filme documentário sobre o Kola San Jon. Durante quatro meses uma equipa constituída por mim e por Rui Oliveira, com o apoio técnico de António Veiga do Departamento de Comunicação e Arte e com a consultoria da Professora Susana Sardo, trabalhou exclusivamente neste projeto.

### **O documentário Kola San Jon**

O primeiro e talvez maior desafio na criação do filme foi o processo de edição que implicou diferentes tipos de colaboração entre a equipa da Universidade de Aveiro e todos os elementos da equipa sedada na Cova da Moura. A proposta inicial da equipa da UA consistiu numa primeira edição do filme que, para a equipa da UA, já era o resultado de várias edições. Usámos para isso todos os materiais em diferentes suportes que, entretanto, havíamos colecionado.

O primeiro documento audiovisual foi partilhado com os elementos da equipa da candidatura numa reunião que aconteceu às 15 horas do dia 10 de fevereiro de 2013 e que tinha como ordem de trabalhos a visualização do filme e a visualização de fotografias a incluir no dossier. A reunião realizou-se na sala polivalente da ACMJ e contou com uma grande participação de

---

<sup>77</sup> Refiro-me ao processo da Capeia Arraiana, uma manifestação tauromáquica específica de algumas freguesias do concelho do Sabugal, que à data era a primeira e única prática patrimonializada em Portugal

<sup>78</sup> A informação sobre o dossier do Fado como Património Cultural Imaterial da Humanidade está disponível online no site da UNESCO <http://www.unesco.org/culture/ich/en/RL/fado-urban-popular-song-of-portugal-00563>

<sup>79</sup> A informação sobre o dossier do Samba de Roda do Recôncavo da Bahia como Património Cultural Imaterial da Humanidade está disponível online no site da UNESCO <http://www.unesco.org/culture/ich/en/RL/samba-de-roda-of-the-reconcavo-of-bahia-00101>

membros da equipa da candidatura, moradores do bairro e pessoas exteriores ao bairro e à candidatura convidados para o efeito, tal como aliás é hábito na maioria destes momentos de trabalho. Decidimos que faríamos a discussão dos materiais separadamente, logo após a visualização de cada um dos conteúdos: primeiro o filme e depois as fotografias. A partir do meu computador foi então feita uma projeção que foi também gravada no sentido de posteriormente podermos assistir e analisar coletivamente as reações dos participantes neste momento.

No final teve lugar um momento de discussão sobre o modo como cada um dos participantes se reconhecia no filme ou, pelo menos, reconhecia no documentário um exemplo representativo do KSJ quer em termos narrativos quer em termos descritivos. O início foi tímido, com muitos silêncios, mas lentamente começaram a surgir comentários. Para que seja possível entender como aconteceram estes momentos de partilha de opiniões e porque elas conduziram todo o trabalho seguinte de organização quer do documentário quer da própria instrução do dossier de candidatura, apresento de seguida dois excertos da transcrição<sup>80</sup> referente aos momentos de discussão sobre o filme e sobre as fotografias:

(Após a visualização do filme)

JC – Se calhar falávamos agora um bocadinho sobre o filme, o que é que vocês acharam e depois se tivermos tempo vemos um bocadinho a outra documentação que acompanha a candidatura.

AFM – Eu acho que era ótimo as pessoas darem sugestões, ou dizerem “ai, não gostei nada”, ou “gostei muito”, ou se calhar “gostava de ver aí qualquer coisa que não está lá” e que vocês achem que ficava bem estar lá ou...

MFA – Ah, eu gostei.

MLR – Para mim está bem.

Damásio – Eu... o que vi naquele dia gostei. Para mim.

MLR – Há muitas pessoas conhecidas.

Damásio – Gostei, por acaso.

FR – Faltava um bocadinho de Itália. Nós lá, a parte internacional.

(...)

X – Há cartões que eu não os consigo ler. Só entrei a meio mas apanhei alguns que não consigo ler.

(...)

JC – Em termos de mostrar a pessoas que não conhecem o Kola. Pensando que vão ver no seu computador, abrem o filme e é a primeira vez que veem do que se trata o Kola. Vocês acham que os aspetos a mostrar estão lá? Há coisas que pensam que seria importante mostrar e que não estejam?

FR – Não sei. Se calhar focar mais a dança. Uma parte assim a dançar. Os tamboreiros apareceram, mas as senhoras a dançar mais ou menos. Podia dar-se mais um bocado desta parte de ver a dança.

TR – Fazer assim uma dança mais expressiva, não é? (...)

FR – Parar um bocado naquela parte para ver (e faz o gesto da umbigada com as mãos).

---

<sup>80</sup> Não é possível identificar todas as pessoas na transcrição que apresento porque estavam presentes muitas pessoas, porque há pessoas que entraram a meio da sessão e porque a reunião foi gravada em vídeo com uma câmara parada. Por estas razões há vozes que não consegui identificar. Optei por representar com “X” essas “vozes”. As pessoas que identifiquei e entrevistaram no diálogo são Ana Flávia Miguel (AFM), António do Rosário (AR), Claudino Semedo (CS), Damásio Alves (DA), Eunice Delgado (ED), Filomena Rosário (FR), Godelieve Meersschaert (GM), Júlia Carolino (JC), Maria do Livramento Rodrigues (MLR), Maria Filomena Andrade (MFA), Osvaldina Rosário (OR) e Teodoro Ribeiro (TR).

TR – Temos aí umas boas danças. Pode parar um bocadinho que é para mostrar a todo o mundo a classe daquela dança. Nós temos aí umas danças mesmos loucas. Lá para Itália e tudo temos umas danças.

AFM – Niche? (...)

ED – Do que eu vi talvez focar mais nas koladeiras porque estava mais nos tamboreiros. As koladeiras não têm um grande destaque. Um bocadinho mais, talvez.

GM – E os trechos um bocadinho maiores. O tempo acho que foi sempre tudo muito curto. Porque de repente estava com coisas de 91, 92 e depois de repente a gente (...)

ED – Mesmo mostrar o percurso. Desde o princípio.

GM – Acho que o contraste é engraçado. O contraste e que é ao mesmo tempo a mesma coisa, que tem as duas coisas. Mas acho que em si poderia ser interessante dar um bocadinho mais...

AFM – Os vários anos, é isso?

FR – Sim, sim. Começar assim, onde começou.

GM – Não é tão importante, não é? Mas dar um bocadinho mais, também, um bocadinho histórico.

AFM – Hum, hum. A ideia depois também é colocar por cima das imagens... sei lá, 91 naquela do auto da entrega e tal. Uma legenda com o ano para ficar mais claro que aquilo foi há 22 anos atrás, não é? Mas eu vou anotar isso.

CS – E também mostrar a ... O KSJ também tem aquela parte alegre, tipo as pessoas que falam.

Pronto, a gente vê documentários em que de repente, pronto, uma brincadeira, tipo focar mais no barco, e nos tambores, tipo e aquelas coisas que eles levam tipo ao pescoço. Focar mais os objetos do KSJ e mesmo as pessoas a dançarem e a divertir e as palavras, as coisas que eles dizem. Mesmo o apito. E as imagens tipo de 93... Eu não sei, né? Agora com a tecnologia podes meter um bocadinho de cor, ficava mais.... Porque assim as imagens não eram diferentes. Porque só quem sabe é que... (...)

Filó do Rosário – Vê-se as imagens da Cova da Moura a vir, os tamboreiros a vir e o pó a vir assim atrás. Não sei se repararam! (risos) Eles a virem e depois todo aquele pó assim...

AFM – Estas imagens de 91 foram tiradas a partir de cassetes VHS. (...)

TR – Uma parte que também é muito importante são as ofertas. As ofertas, é de extrema importância para mostrar também as nossas raízes, não é? Porque o KSJ é uma festa da partilha. Isso é muito importante. Aquele cestito aparecer aí com as ofertas quando a gente sai. Quer dizer, partimos dessa parte aí, depois temos as koladeiras, temos os tamboreiros, o navio... Isso é muito fundamental. (...)

AFM – Estão com muito má qualidade pela fita VHS, que é uma fita muito antiga e portanto passar aquilo para um formato digital foi este processo e nem todas conseguimos passar. Há fitas que ficaram inutilizadas. Mesmo as outras mais recentes, claro que a qualidade da imagem é muito melhor, o som é muito melhor, etc, etc, mas... vocês bem sabem. Nós andamos na festa com a câmara às costas e ninguém estava ali ... Eu própria, estava ali a tirar imagens apenas para não me esquecer de como é. Eu depois queria era escrever, não queria fazer nenhum filme. Não era esse o meu objetivo. E portanto se calhar até é uma boa ideia, a Júlia está aqui a dizer, para o futuro também termos essa perceção de que quando há a festa do KSJ nós temos que se calhar ter outro cuidado a filmar determinados objetos, determinados momentos. Há um momento que eu achava que devia estar aqui, que é a cachupa a ser feita e que não está. (...)

AFM – Mas não acha, Lieve, que faz sentido isso também estar no filme? A partilha da cahupa...

GM – Sim, sim.

Filó do Rosário – E o convívio, no final! (...)

GM – Mas no filme da ilha tem. Tem fotografias lindíssimas da cachupa.

FR – E ela também disse uma coisa. O fazer dos rosários (Reunião KSJ, 10 de fevereiro de 2013).

(Após visualização das fotografias)

FR – Falta as fotografias de Itália que não tem nenhuma... E do grupo em si. Se somos um grupo, vê-se muita gente mas não tem quem participa no grupo.

AFM – Vocês acham que era importante aparecer o nome das pessoas em algum sítio? O problema disto, de aparecer os nomes, é que vai faltar sempre alguém, não é? Depois há pessoas que já estiveram em 91 ou 92 ou 2001 ou 2004 e que não vão aparecer. Para mim esse parece-me ser o contra de aparecer nomes. Porque há sempre alguém que não vai estar. Ou porque já ninguém sabe o nome, ou porque... enfim! Por várias razões.

MLR – Pelo menos os que estão a participar sempre, acho que sim.

FR – Os que aparecem mais. (...)

JC – Em tempos tínhamos falado da hipótese de fazer uma apresentação de cada um, que na altura eu até mostrei o exemplo que a Ana fez na tese de mestrado dela que aparece uma fotografia e uma

pequena descrição. Mas que se calhar nós agora podíamos fazer em vídeo. Se vocês achassem que é importante.

AFM – Achavam bem?

FR – É para a gente falar?

AFM – Não, quer dizer, é para vocês dizerem o vosso nome, onde nasceram, se são koladeiras no grupo, ou se são tamboreiros, ou se...

TR – Uma identificação completa?

JC – Mas para ter toda a gente era melhor filmar agora.

AFM – Isso teriam que ser feitas novas filmagens. (...)

GM – Ana? Está aqui uma proposta.

X – Já que vai ser todo o mundo podia ser com aquela T-shirt.

MFA – Na próxima reunião a gente traz a T-shirt.

AFM – É uma boa ideia! Mas aí as pessoas é que têm que achar se é uma boa ideia ou não.

FR – Acham uma boa ideia? Na próxima reunião, trazer a T-shirt. (...)

(Várias pessoas acenam afirmativamente com a cabeça)

JC – A próxima reunião é de hoje a 15 dias. Niche, marca-se já.

AFM – Mas olhem. Eu acho que aí nesse caso tem que haver uma divulgação por todas as pessoas do KSJ que não estão aqui hoje para saberem que... e para depois não ficarem aborrecidas por não... Não é? (...)

TR – Fica no dia 24 então? De hoje a 15 dias.

MLR – A gente vai avisando as outras pessoas que quiserem vir, não é?

AFM – E até podem ir pensado como se querem apresentar. (...)

JC – Eu queria ainda só colocar uma outra questão, para ver se vale a pena. Eu acho que nas reuniões nós não temos, não há oportunidade de quem tiver interesse poder ver o texto ou as fotografias ou a vária documentação com algum pormenor, não é? Então, eu poderia estar cá... não sei, nós depois combinávamos quando as coisas estiverem mesmo prontas, combinarmos um dia. Se calhar é melhor um dia de semana. Tínhamos que ver convosco quando é que vocês podem para estar por exemplo aqui. Estar cá o computador e podermos... quem quisesse vir ver em detalhe, poder vir consultar. Combinarmos um dia em que eu estava cá e as pessoas podiam ver a documentação. Acham que isso vale a pena? Ou estas sessões chegam?

X – Eu dia de semana com trabalho não posso.

GM – Mas tem que consultar. Quem tiver eventualmente possibilidade. (...)

JC – Então fica combinado assim. Agora nas próximas reuniões trago o computador com tudo e passo a estar cá uma hora antes, às duas horas. Se alguém quiser vir ver fotografias ou o filme, o filme ainda não está pronto, mas à medida que as coisas vão estando prontas (Reunião KSJ, 10 de fevereiro de 2013).

De uma forma resumida, as sugestões do grupo consistiram em: aumentar o tempo das legendas e painéis, focar mais a dança, incluir imagens da viagem a Itália, fazer um documento mais “histórico”, mostrar a “parte alegre” e todos os objetos relacionados com o KSJ como o rosário, o apito e o cesto das ofertas. Ou seja, deste momento de partilha resultaram opiniões técnicas, e também de conteúdo sendo que estas apontavam para a construção de uma narrativa mais ontológica que ao mesmo tempo reiterasse a importância anímica e contextual do evento, mas também a sua dimensão ritualística.

Regressei a Aveiro com novas ideias para partilhar com o meu colega Rui Oliveira, responsável pela parte técnica da componente audiovisual. Repensámos a estrutura do filme tentando, no que nos era possível, incorporar as sugestões das pessoas. Quinze dias depois, nos dias 23 e 24 de fevereiro fui com Rui Oliveira ao Kova M para gravar as entrevistas com cada um dos membros do grupo, tal como tinha ficado combinado. No dia 23 de fevereiro

gravámos algumas imagens de exteriores do bairro, de ruas, de cafés, de lojas, de pessoas. No dia seguinte fomos a casa de Osvaldina Rosário e de Filomena Rosário, duas das koladeiras do grupo, que se tinham disponibilizado para nos ajudarem a recolher imagens da confeção de cachupa. Durante a manhã Osvaldina preparou e explicou a receita de cachupa que habitualmente faz para a sua família e que acabou por ser o nosso almoço nesse domingo.

A reunião do grupo de KSJ iniciou às 15 horas e foi iniciada por Godelieve Meersschaert. Após alguns esclarecimentos sobre o andamento do trabalho relacionado com a candidatura, começámos a gravar as entrevistas. Todos os membros do grupo tinham vestido uma T-shirt branca com o logótipo da ACMJ estampado e mostravam alguma ansiedade por aquele momento. Ao todo, entrevistámos 17 pessoas: Rosa do Rosário, Maria do Livramento Rodrigues (Bibia), Alexandre Domingos, Pedro Simão, António do Rosário(Lela), Teodoro Ribeiro, Isidora Maria Gomes, Diana Gomes Torres (neta de Isidora Gomes), Ana Fátima Gomes, Ana Lima, Joana Cruz Anes, Filomena Andrade (Filó), Filomena Rosário (Filó), Osvaldina Rosário (Dina), Carlos João dos Santos (Galo), Maria Paula, Damásio Alves e Eunice Delgado (Niche).

Regressámos a Aveiro com muito material novo e com a sensação que todo o trabalho estava a começar novamente e que talvez outras etapas idênticas a esta iriam acontecer. Na verdade, o processo parecia estar ainda no início e após cerca de dois meses de trabalho percebemos que esta prática que adotámos e da qual não queríamos abdicar iria necessitar de muito tempo. Não seria possível construir a candidatura de forma participativa sem que todos estivessem em permanente diálogo e quanto mais vozes incorporadas mais tempo necessitaríamos para organizar toda a documentação e finalizar a candidatura. Assim, procedemos à organização de outros momentos de contacto com os moradores do bairro em encontros individuais ou coletivos. Reunimos individualmente com Júlia Carolino, que preencheu os formulários oficiais da candidatura, e também com representantes da ACMJ ou do grupo de KSJ, como Godelieve Meersschaert para recolher documentos de arquivo, publicações em jornais, registos audiovisuais, fotografias, por exemplo, mas também coletivamente.

Paralelamente trabalhámos durante 4 semanas exclusivamente na preparação de um documento que se aproximasse de uma possível versão final do filme. O Rui Oliveira preparou e editou, a partir das imagens de exteriores e de espaços públicos do bairro, a secção de contextualização geográfica e humana. No que diz respeito à parte “histórica” demos mais relevância às imagens da primeira festa de Kola no bairro. Aumentámos clips, acrescentámos



outros e decidimos que na componente histórica as imagens de 1991 não seriam misturadas com imagens do Kola em outros momentos.

Para a descrição do Kola e dos seus elementos de performance, fiz a transcrição das entrevistas realizadas no dia 24 de fevereiro e selecionei, por um lado, os excertos que pudessem ser incluídos na descrição dos diferentes elementos e, por outro lado, os excertos que incluíssem todas as pessoas envolvidas nas entrevistas. Desta forma foi possível equilibrar a secção que diz respeito à dança com a secção dos tambores, tal como várias koladeiras sugeriram. Para os artefactos adicionámos imagens do rosário, do cesto de ofertas e de alimentos e incluímos ainda alguns segundos das imagens da cachupa confeccionada por Osvaldina Rosário. Por último, e uma vez que uma das sugestões do grupo era a inclusão de imagens da sua participação num evento artístico em Itália, decidimos alargar ainda mais esta ideia e criar uma secção sobre as “viagens” do KSJ. Mostrar que o grupo tem uma atividade artística internacional, que ultrapassa as “fronteiras” do bairro e de Portugal, transformou-se num excelente argumento para mostrar a “dupla” nacionalidade desta prática performativa uma vez que quando o grupo de KSJ se apresenta no estrangeiro auto identifica-se como português. Ora, estas imagens e esta narrativa de alguma forma diminuía o nosso receio de estar, com esta candidatura, a estabelecer uma espécie de resgate de um passado colonial. O grupo, efetivamente, também se reconhece a partir de uma nacionalidade portuguesa.

Assim, solicitei ao realizador Rui Simões a cedência das imagens dos filmes de sua autoria e ele próprio preparou dois clips a partir de excertos dos filmes onde o KSJ aparece representado em Espanha e em Cabo Verde. Ao mesmo tempo, o Rui Oliveira preparou um clip para retratar a participação do grupo num evento artístico em Itália. Este “trio” de viagens foi algo que nos pareceu perfeito para os minutos finais pois assim poderíamos documentar a participação do grupo em eventos europeus (Itália e Espanha) e na Festa de São João em Santo Antão onde se apresentaram como “portugueses, no primeiro caso, e como portugueses/cabo-verdianos no segundo. Desta forma, a narrativa do filme de candidatura do KSJ a património cultural imaterial português começaria e acabaria em Cabo Verde.

A escolha da banda sonora também nos colocou perante alguns desafios. Por um lado, a cedência de direitos de utilização não é fácil de conseguir por parte de alguns autores e intérpretes, sobretudo devido ao tempo útil que tínhamos para fazer o filme. Por outro lado, a própria escolha do fundo musical para as imagens não representa uma tarefa fácil nem tão pouco consensual. O nosso desejo era escolher canções, intérpretes ou álbuns que

representassem duas dimensões: o universo performativo do KSJ e o universo do bairro onde o KSJ acontece. No primeiro caso seleccionámos um conjunto de três canções:

- 1) a canção “Romaria” da autoria de Toy Vieira<sup>81</sup> e interpretada por Lura<sup>82</sup> no álbum *M'Bem di Fora* (2006);
- 2) A canção 'Sabura D'San Jon' do álbum *Segred* (2003), interpretada por Nancy Vieira;
- 3) Por fim 'Sonjon de Tio Miquinha', do álbum *Terra de Sodade* (2004), interpretado pelo grupo santantonense Cordas do Sol e da autoria do vocalista e guitarrista do próprio grupo;

Há uma relação morfológica entre os três exemplos musicais e o universo do KSJ ao nível dos meios de produção de som, da estrutura rítmica e das palavras. No caso de *Terra de Sodade* dos Cordas do Sol existe ainda uma relação emocional porque este álbum acompanhou musicalmente uma viagem que o grupo de KSJ fez na ilha de Santo Antão, em 2008. A escolha recaiu em ‘Romaria’ porque apenas conseguimos a autorização de utilização de Lura e de Toy Vieira. Esta canção acompanha toda a seção de créditos do filme.

A contextualização do bairro foi acompanhada musicalmente por *Kova M*<sup>83</sup> (do álbum *Negritude*) da autoria de Lord Strike (nome artístico de Ermelindo Quaresma). Para além da longa atividade artística como rapper, Ermelindo Quaresma é funcionário da ACMJ onde tem trabalhado como animador informático com crianças e jovens e na coordenação da Kova M Studio (estúdio de som sediado na ACMJ), no âmbito do qual é organizador do Festival Kova

---

<sup>81</sup> De acordo com Rui Cidra, Toy Vieira nasceu em 1962 na ilha de São Nicolau, Cabo Verde. “Compositor, pianista, tocador de cavaquinho, violista, arranjador, autor de letras e produtor cabo-verdiano radicado em Portugal desde 1982. É uma das principais figuras de uma ‘nova’ geração de músicos cabo-verdianos que têm desenvolvido a sua carreira em Portugal desde os anos 80. Oriundo de uma família de músicos da Ribeira Brava, São Nicolau, começou por aprender viola e ‘melódica’. No ano da independência de Cabo Verde (1975), integrou diversos grupos juvenis que interpretavam ‘canções políticas’, em manifestações realizadas por todo o arquipélago. Em São Vicente tocou sintetizador no grupo *pop-rock* Wings. Veio para Lisboa em 1982 para tocar instrumentos de tecla no grupo Voz de Cabo Verde. Tocou posteriormente nos agrupamentos de Bana, Dany Silva e Paulino Vieira (seu irmão). Entre 1992 e 1994 trabalhou com este na concepção do acompanhamento instrumental de Cesária Évora, o que contribuiu para o relançamento da carreira da cantora e resultou na sua primeira digressão mundial. Seguidamente juntou-se ao grupo de Tito Paris, onde tocava piano e sintetizador e era um dos directores artísticos. Gravou com os principais músicos africanos em Lisboa, fez arranjos e produziu discos de Ana Firmino, Manuel de Novas e Maria Alice. Enquanto intérprete, compositor e arranjador tem contribuído para renovar os principais géneros da música tradicional de Cabo Verde (mornas e coladeiras), preservando ao mesmo tempo os seus traços estilísticos distintivos. Desenvolveu uma linguagem musical que resulta da síntese da música de Cabo Verde (sobretudo a morna e a coladeira), de outras tradições urbanas africanas (soukous) e latino-americanas (o merengue, a rumba, a salsa, o zouk, etc)” (2010c: 1332).

<sup>82</sup> Lura é o nome artístico da cantora e compositora Maria de Lurdes Pina Assunção (1975). Lura nasceu em Lisboa e é filha de pais cabo-verdianos (o pai é natural da Ilha de Santiago e a mãe é natural da Ilha de Santo Antão). A sua discografia inclui 7 CD's e duas participações em outros projetos discográficos. É no álbum *M'Bem di Fora* (2006), da etiqueta da Lusafrica, que grava a canção “Romaria” da autoria de Toy Vieira (Nogueira 2016: 328-329). Em Portugal, destaco a participação de Lura no pre-programa com Nacia Gomi, no Festival organizado pela ACMJ na Amadora, em 1999.

<sup>83</sup> O rap *Kova M* está incluído no álbum *Negritude* que foi escrito, produzido e gravado em 2012. No entanto, o seu lançamento aconteceu mais tarde, a 10 de junho de 2013. *Kova M* está disponível online em <https://soundcloud.com/eq-lord-strike/14-kova-m-produ-o-de-lord>

M. A letra de *Kova M* (*vide* Figura 22) mostra o “olhar” de Lord Strike sobre o “bairro mais falado da TV”.

**Kova da Moura – LORD STRIKE**

É preciso ver p'ra crer Este é o retrato escrito Do bairro mais falado da TV	Mas também tem gente Que não quer fazer nada Ficam parados como poster Colados na parede À espera que alguém Passa P'ra pagar um copo E matar a sede.	Muitos ex-reclusos Não têm documentos São postos cá fora Sem acompanhamento
Aqui bem no alto Onde 6 mil habitantes morram Kova da Moura AKA Kova M Situada na periferia Da Amadora	Aqui o governo falhou, Mas a vida continuo Aqui há muito que fazer Por isto estamos aqui Agentes sociais Prontos p'ra combater	Aqui na Kova da Moura Os problemas Estão concentrados Álcool, droga, desemprego Não se toca no assunto É tudo abafado
Entre a Buraca e Damaia Ché, gira a kaia Aqui se encontra ela Bairro de gente da ex- colónia	O alcoolismo, está enraizado O abandono escolar é elevado A Droga gira de mão em mão Como pão	As mentes brilhantes Já há muito que se foram Os poucos que restaram Não querem saber desta porra
Branços e pretos Fulas e mestiços A discriminação Também existe Entre os patrícios	De beco em beco Como vento Cada vez mais Há mais gente comprar Há mais gente a lucrar Muitos nem são de cá P'ra variar	Violência doméstica Não entra na estatística Porque entre briga De marido e mulher Ninguém mete a colher
Aqui parece África A cultura está presente Ela está viva, ela respira, Daqui já ninguém a tira, Ham	O crime e a cumplicidade Andam de mãos dadas A situação é complicada	O trânsito é mais caótico Que a IC 19 os condutores são mais perigosos Que o Yordanov
Tem Grogó, torresmo Linguiça na katchuba Miúdas de saias curta	A Bófia não está preparada De caçadeira empunhada Coletes à prova de balas Não falam,	Enquanto uns passeiam os cães Eles passeiam os carros Para impressionar as miúdas E ter via verde Para pôr pau na vala
Funana, Koladeira Ché, deixa de brincadeira Morna, Kuduro e Kizomba Tabanka, Ferro&Gaita Kola san Jon Nu ta pila pé na tchon	Usam a brutalidade física Como seu cartão-de-visita Natalidade é acima da média Os putos crescem No meio destes dilemas	Apesar de tudo Kova da Moura É um bom pedaço de chão Tem gente de bom coração
Tem gente que acorda Às 5 da manhã, numa boa Para limpar escritórios Em Lisboa Tem gente Que construiu o Cacém Colombo, Vasco da Gama Sem esquecer O CC do Belém	As associações do bairro Não têm mãos a medir O Joaquim Raposo Só pensa em mandar demolir	Alegria esta presente Nos rostos das crianças Que são o nosso futuro, A nossa esperança.
Tem gente vaidosa Com bolso vazio Tem gente desempregada com arrepio	A relação com os medias É de Amor e ódio Outrora estávamos a ser estigmatizados Outrora estávamos no pódio	
Porque não sabe Como alimentar os filhos Ché grand'a estrielho	Tens que ter cuidado Com as amizades Se não, levas uma facada Sem necessidade	

Figura 22 - Lord Strike 2012, letra enviada por email a 18 de fevereiro de 2013

A letra de ‘Kova M’ acima transcrita constitui uma caracterização quase sociológica do bairro onde estão expressos não só elementos de carácter descritivo e quase auto-etnográficos, como também os modos como o bairro é interpretado pelos olhares externos e como é sentido pelos seus moradores. O autor destaca aspetos que de alguma forma têm acompanhado o modo como a imagem do bairro tem sido construída exteriormente através da comunicação social, oferece uma espécie de caracterização dos habitantes subscrivendo um ambiente multicultural, reforça a presença da cultura de matriz africana, o perfil profissional das pessoas (trabalhadores de construção civil, empregadas de limpeza, desempregados), os problemas sociais (pessoas que não querem fazer nada, droga, criminalidade, alcoolismo, violência doméstica, violência policial, elevada taxa de natalidade, reinserção social dos ex-reclusos, a ameaça de demolição do bairro) e o perfil económico dos moradores (pobreza, ostentação de automóveis de alta cilindrada e de marcas de luxo). Faz, em alguns casos, uma apresentação exaustiva de elementos presentes no bairro como no caso da música, elencando os géneros que são performados ou ouvidos: Funaná<sup>84</sup>, Coladeira<sup>85</sup>, Morna<sup>86</sup>, Kuduro, Kizomba, Tabanka, Ferro&Gaita e Kola San Jon. É interessante verificar que o autor não se refere aos ambientes da cultura hip-hop onde se inscreve o rap que compôs e que teve efetivamente um impacto importante na paisagem sonora do próprio filme.

Outro desafio, sobretudo para a equipa da UA, foi decidir como mostrar a singularidade do KSJ em quinze minutos, tempo máximo permitido pela DGPC para materiais audiovisuais. Pensámos então em contruir uma narrativa pensada a partir de duas perspetivas: a apresentação de uma contextualização geográfica, histórica e humana e, em segundo lugar, a

---

<sup>84</sup> De acordo com Rui Cidra o Funaná é um “género performativo cabo-verdiano, interpretado em Portugal desde o início da década de 70 por músicos imigrantes na Área Metropolitana de Lisboa ou por intérpretes e agrupamentos sediados em Cabo Verde, mas escolhendo o país para a gravação de fonogramas comerciais e realização de espectáculos. Constitui-se enquanto género no interior rural da ilha de Santiago no final do século XIX, resultando de uma reelaboração ou criouliização de práticas expressivas envolvendo a concertina e, possivelmente, os ferrinhos (...)” (2010a: 532).

<sup>85</sup> Coladeira, koladera ou coladera é um “género performativo cabo-verdiano. Em Portugal é interpretado por diversos músicos e grupos da comunidade cabo-verdiana. À semelhança da morna, o seu acompanhamento instrumental é tradicionalmente constituído por duas ou mais violas (designadas “violões”), um cavaquinho, uma viola de dez cordas e, por vezes, um violino (designado “rabeca”). A partir da década de 60, generalizou-se o uso dos instrumentos amplificados (a guitarra e o baixo eléctricos), da bateria, dos instrumentos de sopro (sobretudo o clarinete e o trompete) e de instrumentos de tecla. Apresenta-se em estrofes alternadas com um refrão, sendo a melodia e o acompanhamento harmónico tonais, percorrendo um ciclo característico” (Cidra e Ribeiro 2010a: 308).

<sup>86</sup> De acordo com Rui Cidra e Jorge Castro Ribeiro, a Morna é um “género vocal (com acompanhamento instrumental) cabo-verdiano, interpretado em Portugal desde a década de 30 por músicos oriundos de Cabo Verde”. Ao longo da segunda metade do séc. XX, Lisboa configurou-se como um dos seus principais centros de criação, assumindo um papel significativo num circuito transnacional de produção e recepção musicais que acompanha a diáspora cabo-verdiana (...). A sua performance é central nas redes de sociabilidade de comunidades migrantes, constituindo um forte vínculo relativamente às práticas culturais associadas ao território de origem. (2010b: 818).

descrição da Festa de KSJ através da sua desconstrução em elementos de performance que considerámos fundamentais. A estrutura do vídeo tem assim quatro partes:

- 1) contextualização geográfica e humana;
- 2) contextualização histórica - primeira Festa de KSJ no Kova M;
- 3) descrição de elementos da performance. O navio, os tambores, o kola, o apito, os artefactos (o ramo, os alimentos, o rosário, as imagens dos santos juninos);
- 4) a internacionalização como representante de Portugal (Itália, Espanha e Cabo Verde).

A relevância dada a dois protagonistas no documentário, o Sr. Martinho e o Sr. António do Rosário, foi intencional devido à forma como o grupo habitualmente destaca o contributo destas pessoas sempre que descreve a história do KSJ na Kova M. Para a restante informação foi criado um guião (*vide* Figura 23) para uma narradora, uma voz exterior à cena, que explica o percurso do KSJ. Esta voz foi gravada por Susana Sardo no estúdio de som do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

## Guião

### Kola San Jon Candidatura ao Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial

#### CONTEXTUALIZAÇÃO GEOGRÁFICA, SOCIAL E CULTURAL

0:19 Narradora – O Kola San Jon é uma prática performativa cabo-verdiana que viajou para Portugal, após a independência de Cabo Verde, através de imigrantes que hoje residem fundamentalmente no Bairro da Cova da Moura, concelho da Amadora.

1:25 Narradora – Em 1984, por iniciativa de moradores do bairro, foi fundada a Associação Cultural Moimho da Juventude, no seio da qual se viria a criar, em 1991, o grupo de Kola.

1:42 Maria do Livramento Rodrigues – Eu sou Maria do Livramento Duarte Rodrigues, vivo aqui na Cova da Moura desde '77, mas eu comecei a participar no grupo do Kola San Jon desde '91.

1:59 Rosa do Rosário – O meu nome é Rosa Luísa Silva do Rosário. Sou cabo-verdiana, filha de São Vicente. Eu vivo neste momento em Portugal, no Alto da Cova da Moura. Eu sou do grupo Kola San Jon.

2:16 António do Rosário – Aí... Não existia tambor aqui. As pessoas não tocavam, não existia. Depois, eu vim com o meu tambor de Cabo Verde...

2:42 Martinho – Já sabemos que aqui no "Juventude" temos um barco para a gente brincar todo o ano que a gente quiser.

2:54 Narradora – A festa de Kola San Jon é celebrada em honra de São João Baptista, durante o mês de junho, e incorpora uma prática performativa que inclui dança, música e artefactos. Cabe aos grupos de Kola articular estes elementos e construir com eles momentos ritualizados ao longo da festa.

#### CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

3:29 – Hoje, dia 29 de junho de 1991, no "porto Juventude", vimos batizar palhabor, do qual a madrinha é "Lúvia" e padrinho Eduardo Pontes.

4:08 Eduardo Pontes – Nessas pequenas coisas é que a gente pode mostrar que vocês têm cultura, têm tradições, têm criatividade. É nisso que se tem de apostar, fazer essa... Isto que estamos a fazer agora. Continuar a fazer coisas dessas e mostrar às pessoas que há uma cultura cabo-verdiana, há tradições cabo-verdianas, há riqueza, há criatividade, há tudo isso... É isso que temos de continuar a fazer. É um primeiro passo que estamos a dar e vamos continuar a dar.

#### KOLA SAN JON (separador)

4:50 Ana de Fátima Gomes – É uma coisa que eu não sei explicar porque isso faz-se com a alma. Eu não sei. Nunca parei para... Eu faço com a alma. Eu não sei explicar. A alma vai e os pés vão atrás.

5:20 Narradora – O navio é um elemento central na organização de um grupo de Kola.

#### NAVIO

5:35 João da Fonseca – O barco é esse, o naviozinho. É o quê? É esse, o tal naviozinho que eu estou a dizer. Há um ditado que dizem: "É Frete para esse naviozinho, amanhã está a seguir para Lisboa"

6:00 Maria Filomena Andrade – Fica dentro dele, dá para um lado, dá para a frente, dá para trás, quando o mar está bravo....

#### TAMBORES (separador)

6:20 Osvaldina Rosário – Eu acho que o meu pai e o meu tio organizaram, mandaram vir os tambores e eles fizeram o grupo e começou a festa do Kola aqui no bairro.

6:31 Narradora – Os tambores definem o núcleo organizador de toda a narrativa musical do Kola.

6:38 Pedro José Simão – O tambor para mim é uma brincadeira. Eu construo o tambor do princípio ao fim.

6:55 Ana Flávia Miguel – *E como é que toca o Sr. Jacinto?* Jacinto Joaquim Pires – E você nunca viu como é que eu toco? Eu toco da maneira que eu quiser!

7:08 Narradora – Na Cova da Moura pode-se observar a quadra de tambores centrada sobre si mesma, com os tocadores virados uns para os outros.

KOLAR (separador)

7:30 Eunice Delgado – Gosto de Kolar. Não sei kolar, mas gosto. É uma coisa que me está no sangue. Acho que isso ninguém ensina, ninguém aprende. Isso está mesmo no sangue, a gente ouve, é fazer o movimento – como fazem com os tambores a gente vai ao som dos tambores.

7:49 Filomena do Rosário – Ao som do tambor, viro para o lado direito, se estiver uma pessoa kolo, depois viro outra vez do outro lado e kolo.

8:00 Narradora – Dançar e kolar são, no caso do Kola San Jon, ações com o mesmo significado.

8:08 João da Fonseca – Chama-se kolar porque, normalmente, é o movimento de duas pessoas em posições diferentes, movimentos opostos, não é? Que depois vão encontrar de frente ou de lado, ou de trás... Há várias formas de kolar. Há pessoas que só kolar de frente, por exemplo, há umas que depois fazem esse movimentozinho de lado não sei quê, com as nádegas...

8:44 Maria do Livramento Rodrigues – Kolar é uma pessoa dançar. As pessoas dançam. “Vem no toque, no som dos tambores. Vai como se dançar.”

APITO (separador)

Teodoro Ribeiro – Eu sou Teodoro Manuel Ribeiro, estou no grupo desde 2007, gosto de cá estar. Eu nasci em Cabo Verde, mas estou aqui na Cova da Moura há 35 anos, mais ou menos. E pronto... Eu adjunto o grupo, estou sempre ao lado dos tambores com um apito e orientamo-nos uns aos outros. Eu não sei tocar, não sei tocar, mas eu aprecio um bocadinho e já sei como é que é.

9:34 Narradora – O apito é um elemento indicador, catalisador e sinalizador de percursos, tempos e itinerários, assumindo uma espécie de lugar de comando de toda a performance.

ARTEFACTOS (separador)

Narradora – Com o estatuto de mediadores entre a alegria e a devoção, artefactos e alimentos constituem, durante a festa, a síntese do ato de partilhar a cabo-verdianidade. Aqui se inclui o rosário, o ramo, as imagens dos santos juninos e diversos alimentos, entre os quais a cachupa.

VIAGENS DO KOLA (Itália, Espanha e Cabo Verde)

11:15 Narradora – Representado pelo grupo de Kola da Associação Cultural Moínho da Juventude, o Kola San Jon exibe hoje uma dimensão performativa mais sofisticada, mais formal sem, no entanto, perder o carácter de improvisação que o define. O Kola encetou várias viagens a partir da Cova da Moura. Viajando para Itália, Espanha ou retornando a Cabo Verde, o Kola transformou-se num embaixador com dupla nacionalidade, a cabo-verdiana e a portuguesa.

THE END

Figura 23 - Guião filme documentário Kola San Jon



A discussão em torno de diferentes perspetivas sobre a construção do filme aconteceu em diversos contextos e a partir de diferentes problemas. Para além do já descrito processo que ocorreu no KovaM também a equipa da UA refletiu bastante sobre o modo como deveria ser construído o filme. Tratando-se de uma equipa multidisciplinar que incluía pessoas com formação em etnomusicologia e uma pessoa com formação em Comunicação Multimédia que era, também, o responsável pela componente técnica da imagem - o Rui Oliveira – foi visível em diferentes momentos uma espécie de conflito de saberes. Frequentemente estes conflitos decorriam de decisões sobre o que priorizar no resultado do filme: o conteúdo etnográfico e feedback dos colaboradores ou a estética visual?

Aos meus olhos seria muito mais correto sob o ponto de vista disciplinar, metodológico e humano, incluir excertos das entrevistas com todos os membros do grupo de KSJ apesar de saber que algumas pessoas quase não falaram e que muitas repetiram informações. Também entendia que a ausência de imagens em movimento sobre um contexto, uma performance, ou um objeto poderia ser perfeitamente superada pela inclusão de fotografias. Ora, este tipo de opções e de soluções sob o ponto de vista disciplinar das ciências da imagem e dos media digitais, não devem ser tomadas porque entram em choque com os princípios básicos da construção de narrativas imagéticas.

Conciliar todas as sensibilidades e técnicas disciplinares envolveu uma grande capacidade de diálogo por parte de todas as pessoas envolvidas. O nosso desejo foi sempre o de produzir um documentário que mostrasse o KSJ a um público que vai para além das pessoas afetas à candidatura e que seja, ao mesmo tempo, um documento com o qual todos os elementos do grupo de KSJ se identifiquem.

O pedido de inventariação do KSJ inclui documentos de diferentes naturezas e origens. Inclui 102 fotografias das atividades do grupo desde 1992, sendo que na sua maioria se trata de imagens representativas do período entre o ano 2000 e o ano 2012. As imagens mostram os artefactos (navios, rosários, imagens dos santos, ramos, entre outros), os instrumentos musicais, as koladeiras, os participantes no KSJ, os instantes da festa de KSJ e os instantes da participação do grupo em outras atividades. As fotografias, à semelhança do material videográfico, foram cedidas por habitantes da Kova M, pela ACMJ, por investigadores, por

peessoas relacionadas com o bairro e o KSJ e por fotógrafos, como é o caso de Rui Palha<sup>87</sup>. Fazem ainda parte do processo o documentário “Kola San Jon” e a sua ficha técnica, documentos cartográficos, digitalizações de flyers e cartazes de divulgação do KSJ e outras fontes escritas como notícias e artigos publicados em jornais, em revistas e em atas de reuniões do grupo de KSJ.

O pedido de inventariação inclui ainda os formulários obrigatórios (composto por dois documentos, os anexos I e II) nos quais é apresentada toda a fundamentação do processo e descrição da Festa e que, de acordo com o artigo 8º do decreto de lei 139/2009, são preenchidos com os seguintes elementos:

- a) A identificação do proponente;
- b) A indicação do domínio e respectiva categoria da manifestação do património cultural imaterial;
- c) A localização, denominação e descrição sucinta da manifestação do património cultural imaterial;
- d) A caracterização detalhada da manifestação do património cultural imaterial;
- e) O contexto social, territorial e temporal de produção;
- f) O fundamento para a respectiva salvaguarda;
- g) O património, material e imaterial, associado;**
- h) As comunidades, grupos ou indivíduos abrangidos;
- i) As pessoas ou instituições envolvidas na prática ou transmissão da manifestação;
- j) As ameaças à continuidade da prática, representação e transmissão;
- l) As medidas de salvaguarda programadas;**
- m) A indicação do consentimento prévio informado das respectivas comunidades, grupos ou indivíduos;
- n) As práticas costumeiras de divulgação e acesso;
- o) A documentação relevante (Dec Lei 139/2009)

De entre estas diferentes componentes destaco – como pode ser visto a negrito – o **património, material e imaterial, associado** e as **medidas de salvaguarda programadas**, uma vez que se trata de aspetos centrais em todo o processo de candidatura e com repercussões significativas para o bairro e para a transformação social dos seus moradores. É sobre estas componentes que refletirei em seguida.

## Sobre o Património Associado

---

<sup>87</sup> Rui Palha é um Photography Street. Para mais informações sugiro a consulta do seu website em <http://www.ruipalha.com/Galleries/Cova-da-Moura/>

A associação de património às diferentes práticas patrimonializadas constitui também uma forma de garantir a salvaguarda de outros objetos, lugares ou saberes que são essenciais ao acontecimento em si. Nesta categoria é possível classificar como associado o património móvel, imóvel e natural. No caso do Kola San Jon, os membros da comissão que organizou o processo decidiram prescindir do património natural centrando as suas atenções no património móvel e imóvel, pelas razões que a seguir se descrevem e que se prendem com a tentativa de superar a situação fragilizada a que o Bairro da Cova da Moura tem estado exposto, sobretudo nos últimos 20 anos.

Os anos 2000 representaram o início de uma “ameaça” de demolição parcial do bairro e, consequentemente, um motivo de preocupação para os moradores e para as associações locais. Esta situação prende-se, como atrás foi dito, com ao facto de o bairro ter sido construído sem qualquer planificação urbana articulada com os planos de urbanização da Região da Grande Lisboa, da falta da resposta oficial a nível habitacional e da ocupação paulatina dos terrenos e consequente construção de habitação própria por parte dos seus habitantes. Um dos momentos críticos aconteceu em 2002 quando a Câmara Municipal da Amadora divulgou os resultados de um estudo prévio ao Plano de Pormenor encomendado a uma equipa técnica especializada. A equipa técnica, que liderou o estudo, recomendou a demolição de 85% do bairro e a substituição do bairro por outro tipo de urbanização. Como consequência, os moradores e as associações sediadas na Kova M desenvolveram um conjunto de iniciativas que conduziram à publicação da Resolução do Conselho dos Ministros RCM 143/2005 para a qualificação do bairro no quadro do tecido urbano existente o que permitiu a sua salvaguarda até 2012, momento em que reapareceu a ameaça de demolição:

Mais tarde, conseguiu-se que a qualificação do tecido urbano existente e o direito dos moradores a permanecer no local se tornassem princípios orientadores de uma operação piloto no quadro da Resolução do Conselho de Ministros n.º 143/2005 de 2 de agosto, concretizada na Iniciativa Bairros Críticos (IBC) e, no âmbito desta, da qualificação urbanística do Bairro. Em abril de 2012, no entanto, a participação do IHRU na IBC foi interrompida, reestabelecendo-se a incerteza quanto ao destino do bairro (MATRIZ PCI/Kola San Jon 2016<sup>88</sup>).

Entretanto, a renovação urbanística proposta como solução pelo município compromete claramente o quotidiano das pessoas e o bairro uma vez que submete a arquitetura do mesmo

---

<sup>88</sup> Processo de fundamentação do Kola San Jon disponível em <http://www.matrizpci.dgpc.pt/MatrizPCI.Web/Inventario/InventarioProcessoFundamentacao.aspx?IdReg1=337&IdReg2=34#gotoPosition> (consultado em 16 maio 2016)

a uma organização que lhe é claramente alheia. De facto, entrar na Kova M estabelece uma experiência sensorial de cabo-verdianidade para a qual a organização arquitetónica e a ordenação do espaço fazem parte:

Uma intervenção radical ao nível da renovação urbanística, envolvendo demolições em grande escala, comprometerá a manutenção das socialidades e da vida institucional local que permite a produção e reprodução de um evento como o Kola San Jon. Por um lado, a organização espacial hoje existente desenvolveu-se a par da constituição e da consolidação de relações de vizinhança que são um recurso importante para os habitantes da Cova da Moura (...). Por outro, as associações do bairro, com um papel central na vida local, estão enraizadas na espacialidade concreta da Cova da Moura, sendo a partir dela que desenvolvem as suas atividades e prestam serviços à população (MATRIZ PCI/Kola San Jon 2016).

A história da Festa de Kola San Jon bem como a história do próprio bairro intercetam-se e “alimentam-se” mutuamente. O bairro, pela sua geografia física e humana, propicia valores de solidariedade que o Kola San Jon concretiza através da sua ligação a Cabo Verde e da possibilidade de partilhar essa experiência performativamente. Digamos que o Kola San Jon e o bairro têm uma relação de interdependência e que a destruição de uma das partes implica o desaparecimento da outra parte. Foi por estas razões que o bairro da Cova da Moura foi inscrito como património imóvel associado ao Kola San Jon o que significou, também, a garantia da sua preservação e o fim da ameaça de demolição.

Simultaneamente foram ainda associados os artefactos essenciais à performance do Kola San Jon na Kova M que são preparados e manufaturados pelos membros do grupo. São estes elementos que dependem dos “detentores” do “saber-fazer” que foram associados como património móvel. Refiro-me ao navio, aos tambores, aos rosários e ao ramo<sup>89</sup> que foram inscritos enquanto objetos e saberes uma vez que todos são manufaturados pelos membros do grupo.

### **Sobre o Plano de Salvaguarda**

O plano de salvaguarda, elaborado para os primeiros dez anos a partir do momento em que o KSJ foi inventariado, constitui um instrumento de regulação importante para a ACMJ. As

---

<sup>89</sup> Sobre os modos de fazer estes artefactos destaco os documentos que constam na base de dados MATRIZ PCI e que podem ser consultados em <http://www.matrizpci.dgpc.pt/MatrizPCI.Web/Inventario/InventarioProcessoFundamentacao.aspx?IdReg1=337&IdReg2=34#gotoPosition>

ações propostas foram elaboradas coletivamente, de acordo com os recursos financeiros disponíveis. É importante perceber que em Portugal, ao contrário de outros países como por exemplo o Brasil, a DGPC não prevê nenhum tipo de apoio financeiro para colocar em prática os planos de salvaguarda das práticas patrimonializadas. Ou seja, a classificação como património de qualquer saber traduz-se para os seus detentores e representantes, numa marca de prestígio mas nunca em qualquer valor pecuniário.

Desta forma, o plano de salvaguarda do KSJ representa também uma missão voluntária para a preservação de uma prática performativa que, em muitos casos, exige dos seus performers um trabalho extra de angariação de fundos para garantir a manutenção dos eventos promovidos. Aqui se incluem atividades de divulgação e de caráter educativo sobre o Kola San Jon, a manutenção da prática através da construção de um arquivo de memória. No primeiro caso as ações podem ser desenvolvidas através de atividades em escolas básicas situadas nas freguesias da Buraca e da Damaia (atualmente freguesia de Águas Livres), através da publicação de livros (estando previsto um livro infantil e um livro resultante da minha dissertação de mestrado), através da conceção e organização de uma exposições itinerantes, e através da edição de um documentário<sup>90</sup>. No segundo caso, para além das performances em situação de ritual ou de palco, prevê-se ainda a criação de um arquivo (aperfeiçoamento do núcleo de documentação integrado na Biblioteca António Ramos Rosa e uma base de dados online).

### **Conclusão do processo de candidatura**

No dia 29 de abril de 2013 foram entregues na Direção-Geral do Património Cultural os documentos que permitiram iniciar formalmente o processo de inventariação. As quatro fases do processo que são exigidas pelo Decreto de Lei 139/2009 foram ultrapassadas com sucesso. Refiro-me a:

- 1) fase de apreciação do pedido (DGPC);

---

<sup>90</sup> O documentário “Ligria de nós terra: O Kola San Jon em Portugal e em cabo Verde” realizado por Alexandra Fernandes (2014) no âmbito do projeto final do Mestrado em Comunicação Multimédia, no Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro é uma das ações do plano de salvaguarda que já está, à data, concluída. Este documentário está disponível online no canal Youtube do INET-md Aveiro <https://www.youtube.com/watch?v=CyWbXNJ5Hxk>

- 2) fase de consulta direta (DRC/CM)<sup>91</sup>, com a duração de 20 dias;
- 3) fase de consulta pública, com a duração de 30 dias;
- 4) fase de decisão e publicitação da decisão (DGPC), com a duração de 120 dias

É de salientar, no entanto, que na fase de consulta direta (n.º1 do Art. 13.º do Decreto de Lei 139/2009) foi emitido um pedido de parecer à Câmara Municipal da Amadora o qual não obteve qualquer resposta. Na fase de consulta pública também não houve pareceres ao pedido de inventariação do KSJ.

Após o período de 120 dias de deliberação da comissão sobre o pedido de inventariação do KSJ a decisão foi publicada em Diário da República, no dia 16 de outubro de 2013, através do Anúncio n.º323/2013 – “Inscrição do ‘Kola San Jon’ (Bairro do Alto da Cova da Moura, Amadora) no Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial<sup>92</sup> da Direção-Geral do Património Cultural. A revisão ordinária do registo acontecerá em 2023, de acordo com o estipulado pelo regime jurídico no Art.º18 do Decreto de Lei 149/2015.

### Conclusões parciais

Toda a atividade performativa do KSJ e o modo como foi construída a candidatura a PCI, acontecem através de um diálogo articulado entre o Kola San Jon da ACMJ (no seio da qual o grupo se formou), os habitantes do bairro e diversos outros protagonistas e que aqui agrupo em quatro categorias: as instituições, os agentes culturais, as universidades, a comunidade que habita o bairro. Ainda que este processo seja relativamente recente, a análise da relação destes protagonistas com o Kola San Jon e o seu papel na candidatura a PCI, assim como do modo como interagem no período pós patrimonialização, sugerem reflexões importantes.

O papel das **instituições**, sobretudo aquelas com grandes responsabilidades públicas, tem sido ambíguo e mesmo contraditório. A Câmara Municipal da Amadora<sup>93</sup> nunca se pronunciou durante o processo de candidatura, nem mesmo no período de consulta pública ou quando foi publicado o anúncio de inscrição do KSJ no INPCI, apesar dos esforços permanentes que a ACMJ tem desenvolvido para divulgar e partilhar os principais eventos que

---

<sup>91</sup> A sigla DRC refere-se às Direções Regionais de Cultura e a sigla CM refere-se aos municípios

<sup>92</sup> Refiro-me ao Anúncio N.º323/2013 de 16 de outubro, Diário da República, 2ª Série - N.º200

<sup>93</sup> A CMA participou ativamente na organização das Festas do Kola San Jon no início dos anos 1990.

acontecem na Kova M. Na verdade a Câmara Municipal da Amadora só se pronunciou sobre este assunto a propósito da edição de 2014 do Research Day<sup>94</sup> na Universidade de Aveiro, quando o poster sobre o processo de patrimonialização do KSJ (*vide* Anexo 5) (Miguel e Sardo 2014) foi vencedor do primeiro prémio do concurso. A ACMJ, informou a Câmara Municipal da Amadora sobre este assunto sublinhando que o reconhecimento académico vinha reforçar a importância que o processo de patrimonialização tem para o Kola San Jon e para o Bairro da Cova da Moura.

A notícia da inclusão do KSJ no INPCI foi igualmente comunicada à Embaixada de Cabo Verde em Lisboa e ao governo de Cabo Verde. A Senhora Embaixadora de Cabo Verde em Portugal, Madalena Neves, enviou uma carta de felicitações que data de 25 de outubro de 2013 (*vide* Anexo 6).

Após o anúncio da inscrição do KSJ no INPCI, a ACMJ equacionou uma candidatura multinacional (Portugal e Cabo Verde) do KSJ a Património da Humanidade. Neste sentido preparou uma carta, que foi entregue em mãos ao governo de Cabo Verde, na qual expôs a vontade de preparar a candidatura acima referida (*vide* Anexo 7). Confrontados com esta proposta, os representantes do governo cabo-verdiano comunicaram a sua intenção de priorizar a Morna numa eventual candidatura a PH. Este processo está atualmente em preparação.

As únicas palavras de incentivo e de apoio a uma candidatura conjunta a PH foram escritas pelo Presidente da República de Cabo Verde, numa mensagem de regozijo e felicitações publicada a 17 de novembro de 2013 na sua página oficial no Facebook, que aqui transcrevo:

Mensagem de Regozijo e Felicitações de Sua Excelência o Presidente da República pelo reconhecimento e inclusão do Kola San Jon, expressão cultural cabo-verdiana, no Inventário do Património Cultural Imaterial de Portugal

Perante a notícia divulgada pelos órgãos de comunicação social locais de que, de acordo com o anúncio n.º 323/2013 do Diário da República portuguesa, o Kola San Jon, manifestação do património cultural imaterial cabo-verdiano, pela sua profundidade histórica, dimensão ritual e ancoragem social na respectiva comunidade, foi integrado no Inventário do Património Cultural Imaterial de Portugal, venho, enquanto Presidente da República e cidadão cabo-verdiano, em meu nome pessoal, e no do Povo de Cabo Verde, no país e na Diáspora, expressar a minha profunda

---

<sup>94</sup> De acordo com o website da UA, o “Research Day é um evento que celebra a investigação desenvolvida na Universidade de Aveiro, proporcionando uma oportunidade para promover a partilha interdisciplinar de boas práticas em matéria de investigação e um veículo para promover uma colaboração efetiva entre investigadores de diferentes departamentos e unidades de investigação” (in <https://www.ua.pt/researchday/2015/entrada>, acedido a 29 de janeiro de 2016).

satisfação por tamanha distinção conseguida a favor desta expressão cultural que tem desempenhado, no seio da nossa comunidade na Diáspora, em particular a comunidade residente em Cova da Moura, Portugal, um papel primordial de mobilização social e de reforço identitário da mesma.

Este reconhecimento constitui, sem sombras de dúvidas, um motivo de grande orgulho para todos os cabo-verdianos, pois que empresta ao Kola San Jon um valor inestimável enquanto herança cultural importante para as gerações futuras.

Aproveito esta oportunidade para felicitar vivamente e agradecer a todos os que estiveram mais directamente envolvidos na preparação, no desenvolvimento e na divulgação desta exemplar candidatura, designadamente as Senhoras Doutoras Júlia Carolino, antropóloga da Universidade de Lisboa, Ana Flávia Miguel, investigadora do pólo de Aveiro do Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança (INET-MD que, em parceria com Rui Oliveira, do Grupo de Estudos Sócio-Territoriais Urbanos e de acção social (GESTUAL/Universidade de Lisboa), que editou o filme da candidatura, acreditaram no projecto e garantiram a excelência da fundamentação científica da candidatura, cujos resultados nos alegram e orgulham.

As minhas felicitações são endereçadas, também, à Senhora Lieve Meersschaert, coordenadora da Associação Cultural Moinho da Juventude, e, por seu intermédio, a todos os associados e colaboradores da referida Associação, pessoas que pautam as suas vidas pelo trabalho abnegado e meritório em favor de outrem e pela luta constante para a preservação e divulgação da cultura de origem dos moradores do emblemático Bairro da Cova da Moura.

O sucesso é também de todos os cabo-verdianos moradores da Cova da Moura, de Portugal e espalhados pelo mundo inteiro que, inspirados nos grandes exemplos e modelos de homens e mulheres cabo-verdianos que participaram e moldaram a nossa alma, a alma do cabo-verdiano que não fenece, não desaparece, não morre, põem toda a sua inteligência, criatividade e irreverência, ao serviço da nossa terra, levantando-a e elevando-a aos céus, a roçar o infinito.

Estão – estamos –, pois, todos de parabéns.

Fica expressa a minha disponibilidade enquanto Presidente da República de Cabo Verde para garantir o Patrocínio institucional na obtenção do reconhecimento do Kola San Jon como Património Cultural de Cabo Verde, bem assim para a futura candidatura desta genuína expressão cultural como Património Imaterial da Humanidade da UNESCO.

(17 novembro de 2013, Página oficial do Presidente da República de Cabo Verde no Facebook)

No que diz respeito às instituições portuguesas, é interessante verificar que o KSJ tem vindo a ser integrado progressivamente em alguns eventos de carácter oficial e de abrangência nacional. Ou seja, tem vindo a ser reconhecido como património nacional pelos mesmos agentes que noutras circunstâncias ameaçam a destruição do espaço onde o evento ocorre. Um dos exemplos mais interessantes prende-se com a recente participação do grupo nas Marchas de Lisboa em 2015. O grupo de Kola San Jon tinha manifestado, em anos anteriores, a vontade de participar neste evento mas nunca conseguiu efetivar uma participação oficial. Em 2015, porém, a CPLP em Portugal conseguiu um nicho de participação no evento e o grupo de Kola San Jon do Kova M, por iniciativa da organização, foi o representante de Cabo Verde.

Os **agentes culturais** têm assumido igualmente um papel importante de promoção do KSJ. De entre eles permito-me destacar três pelo protagonismo que têm tido na produção de



documentos visuais e audiovisuais que apoiaram na fundamentação e divulgação da candidatura. Em primeiro lugar o **realizador** espanhol **Carlos Saura**, que em 2007 estreou o filme *Fados* no qual o grupo de Kola San Jon participa. Em segundo lugar, o **realizador** português **Rui Simões** que tem desempenhado um papel importante no que diz respeito à divulgação do bairro, através da produção e realização de projetos cinematográficos que pretendem mostrar as vozes, os sons, as paisagens e as pessoas da Cova da Moura. São disso exemplos: (1) o vídeo-postal *Viagem a Madrid* (2007), vídeo extra do DVD *Fados* de Carlos Saura, que retrata a viagem do grupo de KSJ a Madrid para participar nas filmagens do filme de Saura; (2) O documentário *Ilha da Cova da Moura* (2010) que mostra o quotidiano caboverdiano no bairro e que procura mostrar “os modos como a exclusão social se combate ou perpetua na vida dos seus habitantes (in site real ficção); (3) o documentário *Kóla San Jon é festa di Kau Berdi* (2011) que retrata a viagem do grupo de KSJ a Cabo Verde em junho de 2008 para participar na festa de São João. No domínio da fotografia, saliento a ação do **fotógrafo Rui Palha** que é um dos mais reconhecidos “amigos do bairro” a cuja presença a maioria dos habitantes do bairro já se habituou. A câmara fotográfica nas suas mãos transforma-se num objeto quase invisível, e as suas fotografias mostram as paisagens humanas da Cova da Moura sendo frequentemente doadas para divulgação das ações da ACMJ, como aconteceu na candidatura a PCI (*vide* Figura 24 e Figura 25).



Figura 24 – Festa de Kola San Jon na Kova M/Portugal, junho de 2010. Fotografia de Rui Palha



Figura 25 – Festa de Kola San Jon, Kova M/Portugal, junho de 2010. Fotografia de Rui Palha.

As **universidades** foram igualmente protagonistas relevantes no processo de patrimonialização do KSJ. A biblioteca António Ramos Rosa, sediada no Bairro da Cova da Moura, alberga uma coleção de cerca de 80 trabalhos académicos como relatórios de licenciatura, dissertações de mestrado e teses de doutoramento. Estes trabalhos mostram como a Cova da Moura se tem configurado como um espaço de estudo privilegiado para investigadores portugueses e estrangeiros dos mais diversos domínios do saber como a etnomusicologia, a antropologia, a arquitetura, a educação, o serviço social, entre outros. No domínio da arquitetura, o Gestual/CIAUD desempenha, desde 2004, um papel importante no desenvolvimento de estudos e propostas para qualificação do bairro. Neste quadro é importante referir o concurso lançado pela Trienal de Arquitetura em 2010. No domínio da etnomusicologia foram até hoje realizados 3 trabalhos de fundo. A minha dissertação de mestrado, a tese de doutoramento de Jorge Castro Ribeiro sobre o papel do batuque na vida social, política e cultural da relação entre Portugal e Cabo Verde no contexto poscolonial e a tese de doutoramento de Rui Cidra sobre a prática musical cabo-verdiana funaná. A existência destes trabalhos facilitou de sobremaneira a construção do dossier de candidatura do KSJ a património cultural e imaterial português, não só pelo conhecimento académico que já havia sido coligido mas também porque algumas universidades de acolhimento destes projetos – em particular a Universidade de Aveiro e a Universidade de Lisboa, ofereceram condições técnicas e científicas para a elaboração do dossier.

Finalmente, a **comunidade que habita o bairro** inscreve-se como protagonista maior neste processo. De acordo com um dos membros do grupo de KSJ um diálogo que “transpira” na Cova da Moura é um “diálogo humano”, ou seja, um diálogo horizontal entre as pessoas e em “coletivo”. Embora o bairro defina uma comunidade de origem heterogénea – albergando imigrantes cabo-verdianos, seus descendentes, são-tomenses, portugueses, moçambicanos, etc – é possível reunir essa diversidade em torno de objetivos comuns. Frequentemente a música e as práticas performativas a ela associadas, conseguem reunir esses consensos pela possibilidade que oferecem à interlocução e à partilha. O Kola San Jon, apesar da sua associação a um grupo particular de migrantes cabo-verdianos, historicamente conflituantes com outros grupos com a mesma origem (refiro-me aos sampajudos e aos badios<sup>95</sup>) transforma-se, no entanto, num território de consenso quando se trata de defender os direitos

---

<sup>95</sup> De acordo com Livio Sansone, Badio/a é o como se chama o morador das ilhas de Sotavento (Santiago, Fogo, Brava e Maio). O termo vem da palavra vadio, mas nem sempre tem hoje um sentido negativo. Os moradores das ilhas de Barlavento (S. Vicente, S. Nicolau, S. Antão, Sal e Boavista) são chamado de sampajudos/as (2012: 165).

coletivos dos habitantes do bairro. De facto, desde a sua origem que o bairro da Cova da Moura tem sido visado pelas instituições – provavelmente instigadas por agentes com interesses financeiros – e permanentemente ameaçado de demolição (*vide supra*). A sua associação a práticas ilegais de tráfico de substâncias psicoativas, tem ajudado pouco no combate a esta ameaça, razão pela qual o bairro da Cova da Moura tem vindo a ser designado historicamente por parte do poder administrativo como clandestino, como ilegal e, atualmente, como crítico. Ora, o Kola San Jon, por ser uma prática performativa que acontece ao longo dos múltiplos itinerários do bairro - ou seja, não é uma prática originalmente de palco embora possa ser nele desempenhada -, é também uma prática visível por todos, desempenhada para todos e partilhada entre todos, independentemente da origem ou da relação de pertencimento que cada sujeito tem ou estabelece com o Kola. Nesse sentido, o acontecimento do Kola como que sacraliza o espaço transformando-o num território absolutamente necessário para que o Kola aconteça. Portanto, a patrimonialização do Kola San Jon, embora consagrada institucionalmente – pela mesma instituição que ameaça o bairro de demolição, ou seja, o Estado português – configura uma espécie de xeque-mate às instituições. Uma vez patrimonializado o Kola San Jon transforma-se na forma mais evidente de defender o bairro e de impedir o seu desaparecimento. De resto, o plano de salvaguarda do Kola San Jon, assim o define.

## 5. O Projeto Skopeofonia – Pesquisa participativa e dialógica sobre as práticas musicais no bairro Kova M

Skopeofonia é uma palavra que foi inventada a partir da busca por uma imagem ou uma ideia que descrevesse o perfil de um projeto em construção. O projeto em questão deveria desenvolver-se no âmbito de um grupo de pesquisa participativa que envolvesse pessoas com diferentes perfis e diferentes experiências de academia e de cabo-verdianidade. Neste sentido, encontrámos no caleidoscópico uma metáfora eficaz para este processo uma vez que a manipulação de um caleidoscópico proporciona a experiência de diferentes “*skopeō*” (palavra grega que significa “olhares”). Skopeofonia é, assim, uma palavra que resulta da união de “skopeo” com “fonia” e na qual a letra “k” articula igualmente com a opção da norma ALUPEC (Alfabeto Unificado para a Escrita do Cabo-Verdiano) em elidir o c em favor do k, aspeto que foi também adoptado no Bairro da Cova da Moura (Miguel 2010: 121-122).

“Skopeofonia – Pesquisa participativa e dialógica sobre as práticas musicais no bairro Kova M” é o título de um projeto de investigação coordenado por Susana Sardo na UA/INET-md, que decorreu entre 1 de julho de 2013 e 2 de dezembro de 2015. Este projeto contou com a consultoria internacional de Samuel Araújo (UFRJ) e com a parceria institucional da Associação Cultural Moinho da Juventude (Amadora) e do grupo Musicultura (Rio de Janeiro). O Skopeofonia foi financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (PTDC/CPC-MMU/4500/2012) com um orçamento de 183.811,00 euros para um prazo inicial de vinte e quatro meses<sup>96</sup> (*vide* Anexo 8).

Tratando-se de um projeto competitivo – uma vez que resultou de um concurso de financiamento avaliado por uma equipa de especialistas internacional – ele buscava inquirir as abordagens “tradicionais” de investigação em etnomusicologia, através da construção de um grupo de pesquisa participativa, tal como proposto por Araújo (2008) quando sugere uma terceira via metodológica de fazer etnomusicologia ou etnografia musical:

“...both native and academic researchers (subject positions sometimes merged in one single individual) negotiate from the start the research focuses and goals, as well as (2) the nature of the data to be gathered, (3) the type of reflection they require, (...) (4) natives will both gather and interpret the data (...) (5) nonacademic natives and academics of different social origins develop reflections on the

---

<sup>96</sup> O Skopeofonia teve uma duração total de dois anos e cinco meses devido a um pedido de prolongamento da data de conclusão do projeto que inicialmente era 30 de junho de 2015.

dialoguing process that permeates the research (6) new focuses arisen in this reflection open new research interests and suggest new forms of diffusion beyond the conventional ones (Araújo 2008:15).

Ao integrar jovens residentes na Kova M, estudantes de pós-graduação e investigadores da universidade, o Skopeofonia pretendia desenvolver a metodologia proposta por Araújo (2008) e indagar a sua aplicabilidade num contexto diferente do contexto brasileiro partindo do pressuposto de que ao usar esta metodologia é impossível estabelecer objetivos académicos “convencionais” tais como publicações de artigos em revistas indexadas ou publicação de livros<sup>97</sup>. Na verdade, um dos principais objetivos do Skopeofonia era precisamente contribuir para um pensamento crítico sobre os modos de fazer investigação em etnomusicologia e discutir formas de reduzir a linha abissal (Santos 2009b) entre o universo académico e os universos de estudo. Para além deste objetivo principal, o Skopeofonia tencionava:

- . refletir sobre a paisagem sonora local, sobre os seus significados e significantes no quotidiano e nas relações sociais;
- . proceder ao levantamento e mapeamento de dados etnográficos sobre as práticas musicais locais e refletir sobre os dados recolhidos (a partir da prática etnográfica);
- . conhecer o bairro e perceber se a organização do espaço pode ser investigada através da música que acontece nesse espaço;
- . construir coletivamente um arquivo local que seja disponibilizado online para conhecimento e acesso da própria comunidade, a partir da experiência de trabalho de campo, com a inclusão de entrevistas, registos audiovisuais de performances, fotografias, cartazes, comunicações científicas, artigos científicos, etc;
- . produzir um documentário sobre os processos de investigação que aconteceram durante o projeto, ou seja, sobre o decurso do próprio Skopeofonia.

Tendo em conta a diferença prevista entre o perfil dos diferentes membros que integraria a equipa do projeto, decidimos adotar como prerrogativa o uso de produtos audiovisuais, para a divulgação dos resultados do projeto. Esta opção – que mais tarde se veio a transformar (*vide infra*)- procurava oferecer um modo mais democrático de divulgação dos conhecimentos

---

<sup>97</sup> Durante a escrita do projeto esta falta de objetivos “convencionais” fez-nos questionar a possibilidade de sucesso de financiamento por parte da FCT no sentido em que habitualmente as agências de financiamento de ciência e, consequentemente, os avaliadores dos projetos têm critérios de avaliação elaborados com base em parâmetros quantitativos de produção científica.

produzidos uma vez que o recurso ao uso do vídeo estaria muito mais acessível a todos os membros enquanto a experiência da escrita académica estava mais centrada nos membros provenientes da universidade.

O projeto começou formalmente a 1 de julho de 2013. Os primeiros seis meses foram dedicados à construção do grupo de pesquisa participativa (*vide* Anexo 9). Este processo consistiu em reuniões com representantes da ACMJ, em reuniões com o consultor internacional, na compra de equipamento e no processo de abertura de 5 concursos para atribuição de bolsas (3 bolsas de técnicos de investigação - BTT's, e 2 bolsas de investigação - BIM's). As verbas para recursos humanos preenchiam cerca de 60% do orçamento total e incluíam financiamento para formação avançada (mestrado e doutoramento) de jovens investigadores e financiamento para formação de técnicos de investigação, constituindo esta uma das principais prioridades financeiras do projeto.

Quando concebemos o Skopeofonia apercebemo-nos que a única possibilidade de incluir financiamento para o pagamento de honorários a pessoas sem grau académico - tendo em conta as regras de financiamento da agência FCT que tutela a investigação em Portugal - seria propor a abertura de bolsas de técnico de investigação (BTI)<sup>98</sup>. As bolsas de técnico de investigação destinavam-se a financiar a participação de jovens moradores na Kova M no Skopeofonia. De entre os vários candidatos, seis pessoas foram admitidas para as entrevistas, que aconteceram a 13 de dezembro de 2015. Os candidatos selecionados foram: Celso Lopes, Fredson Cabral e Ricardo Cabral. No entanto, durante a avaliação das candidaturas tentámos encontrar uma solução para incorporar todos os candidatos no grupo de pesquisa. Assim, convidámos os três candidatos não seriados a integrarem o grupo de forma voluntária e de acordo com a sua disponibilidade. Refiro-me a Kelton Furtado, a Rui Moniz e a Tiago Borges. Nos 2 concursos para bolsas de investigação (BIM) na área científica de música/etnomusicologia e ciências da comunicação/etnomusicologia foram admitidos

---

<sup>98</sup> De acordo com o artigo 11º do regulamento de bolsas da FCT, “as bolsas de técnico de investigação (BTI) destinam-se a proporcionar formação complementar especializada, em instituições científicas e tecnológicas portuguesas ou estrangeiras, de técnicos para apoio ao funcionamento e à manutenção de equipamentos e infraestruturas de carácter científico e a outras atividades relevantes para o sistema científico e tecnológico nacional” e têm um valor de 565 euros mensais para pessoas sem grau académico. É o único tipo de bolsa da FCT possível de atribuir a pessoas sem grau académico.  
<http://www.fct.pt/apoios/bolsas/docs/RegulamentoBolsasFCT2015.pdf>

Alexandre Dias da Silva<sup>99</sup> e Rui Oliveira, respetivamente. Assim, durante o mês de Dezembro de 2013, concluímos o processo de constituição da equipa do projeto.

A naturalidade das pessoas que integraram o Skopeofonia distribuía-se entre Portugal, Brasil e Cabo Verde sendo que alguns indivíduos eram filhos de imigrantes cabo-verdianos em Portugal. Também a sua proveniência disciplinar era diversa e incorporava:

- . dois investigadores seniores em etnomusicologia - Susana Sardo e Jorge Castro Ribeiro;
- . um investigador senior em design - Álvaro Sousa;
- . dois investigadores seniores em comunicação e tecnologias web - Óscar Mealha e Rui Raposo;
- . dois investigadores em formação no domínio da etnomusicologia - Ana Flávia Miguel e Alexandre Dias da Silva;
- . um investigador em formação no domínio das ciências da comunicação/etnomusicologia - Rui Oliveira;
- . três técnicos de investigação - Celso Lopes, Fredson Sanches e Ricardo Cabral.

Ao longo da execução do projeto foram integrados outros investigadores. Refiro-me ao investigador Paulo Maria Rodrigues da Universidade de Aveiro (a partir de fevereiro de 2014) e à investigadora Laize Guazina da Universidade Estadual do Paraná. Neste último caso, a pesquisadora integrou o Skopeofonia no âmbito do projeto bilateral FCT/Capes (*vide infra*) tendo colaborado diretamente nas atividades entre 1 de novembro de 2014 e 31 de outubro de 2015.

Sendo o Skopeofonia um projecto de exploração da aplicabilidade, num contexto diferente, da metodologia de trabalho usada pelo Musicultura no qual a troca de experiências entre os dois grupos de pesquisa é fundamental e, tendo em conta que o orçamento de ambos os grupos de pesquisa não incorporava orçamento para a mobilidade da maior parte dos seus investigadores,

---

<sup>99</sup> Alexandre Dias da Silva é brasileiro e membro fundador do grupo Musicultura, no Rio de Janeiro. Em novembro de 2013 integrou o Programa Doutoral em Música na Universidade de Aveiro e o projeto Skopeofonia no âmbito do qual obteve uma bolsa de investigação. Por motivos pessoais, desistiu da bolsa de investigação, do projeto e do programa doutoral e regressou ao Brasil em abril de 2014.



as duas equipas candidataram um projeto no âmbito dos apoios concedidos aos projetos bilaterais FCT/CAPES. No caso da equipa brasileira o projeto intitulava-se “Projeto Música, memória e sociabilidade no espaço lusófono: uma experiência colaborativa baseada em princípios da pesquisa-ação participativa” e integrou onze pesquisadores: Samuel Araújo, Michel Jean-Marie Thiollent, Laize Guazina, Vincenzo Cambria, Sinesio Jefferson Andrade Silva, Mariluci Correia do Nascimento, Kleber Merlim Moreira, Diogo Bezerra do Nascimento, Elza Maria Cristina Laurentino de Carvalho, Elizabeth Moura de Oliveira e Aline Gonçalves Lopes Silva. No caso da equipa portuguesa o projeto intitulava-se “Pesquisa colaborativa em etnomusicologia: Intercepção entre experiências de pesquisa e formação pós-graduada em Portugal e no Brasil” e integrou dois investigadores seniores e três investigadores júniores: Susana Sardo, Jorge Castro Ribeiro, Ana Flávia Miguel, Alexandre Dias da Silva e Rui Oliveira. O orçamento atribuído pela Capes à equipa brasileira e o orçamento atribuído pela FCT à equipa portuguesa têm lógicas e valores muito diferentes. A Capes prevê, para a equipa brasileira, a atribuição de subsídios diários de viagem, de passagens aéreas nacionais e internacionais, de material bibliográfico e discográfico, de prestações de serviços, de bolsas de doutoramento e de bolsas de pós-doutoramento. Do lado português, a FCT apenas financia a mobilidade (mínimo de 10 dias por ano) de um investigador senior e de um investigador em formação no valor total máximo de 4500 euros por ano. No caso português este projeto permitiu a viagem e permanência no Rio de Janeiro de dois investigadores, durante 23 dias, ao longo dos quais a equipa de BTIs e um BI se juntaram ao grupo com o objetivo de partilhar experiências junto da equipa do Musicultura no conjunto de favelas da Maré. Da parte brasileira o projeto FCT/CAPES permitiu a vinda de uma bolseira de pós-doutoramento durante um ano (*vide supra*), a visita de uma equipa de dois investigadores séniores à Universidade de Aveiro e ao KovaM e ainda a visita de um terceiro investigador (Michel Thiollent) para participar num evento organizado pelo INET-md (Sons&Saberes) dedicado ao tema da pesquisa-ação participativa.

### 5.1 O Skopeofonia em ação

A ação do Skopeofonia desenrolou-se em duas grandes etapas que corresponderam ao primeiro e segundo ano de execução do projeto. A primeira etapa foi centrada em reuniões de trabalho e atividades de formação.



**Figura 26 - Reunião do Skopeofonia na sala do INET-md, Aveiro/Portugal, 29 de Janeiro de 2014 . Da esquerda para a direita, Celso Lopes, Fredson Sanches, Ricardo Cabral, Susana Sardo. Fotografia de Skopeofonia**

Durante a minha experiência com o Musicultura percebi que havia dois fatores importantes na dinâmica de trabalho do grupo. Refiro-me à gestão do silêncio significativo e à periodicidade dos encontros de debate. Na sua tese de doutoramento, Vincenzo Cambria (2012) afirma que nos momentos semanais de trabalho com o grupo Musicultura tiveram que aprender a, gradualmente, quebrar o silêncio significativo para conseguirem ter um diálogo e, desta forma, desenvolver um processo de facto participativo (2012: 126). Da experiência que tive durante os seis meses de participação no Musicultura esta também foi uma das principais “lições” que aprendi. E lembro-me do incómodo que senti, inicialmente, durante alguns destes momentos. Quando iniciámos as reuniões do Skopeofonia a nossa expectativa era a mesma, ou seja, de que muitos momentos de silêncio acontecessem.

As reuniões do Skopeofonia<sup>100</sup> aconteceram durante três dias por semana de manhã e de tarde, com uma duração média de seis horas diárias, e tiveram lugar na UA e na ACMJ. De duas em duas semanas o local de trabalho alternou entre Aveiro e a Kova M. Ou seja, de duas em duas

---

<sup>100</sup> Em relação a este aspecto, a dinâmica de trabalho de Skopeofonia aconteceu de forma diferente do Musicultura porque os bolseiros trabalharam a tempo inteiro e dedicação exclusiva no projeto, tal como é exigido pelo regulamento de bolsas da FCT.

semanas os investigadores da UA deslocaram-se à Kova M e, nas semanas intercalares os investigadores da Kova M deslocaram-se a Aveiro. De uma forma geral as reuniões aconteceram à segunda, terça e quarta-feira ou à terça, quarta e quinta-feira. Os membros da equipa que habitualmente estavam presentes nestes momentos eram: Celso Lopes, Fredson Cabral, Ricardo Cabral, Susana Sardo, Rui Oliveira e eu. Os outros investigadores afetos ao projeto participaram em reuniões de debate mais centrado nas suas áreas de pesquisa. Com o decorrer do projeto pessoas externas ao Skopeofonia também participaram nas reuniões. Por vezes, os alunos de mestrado ou doutoramento da UA<sup>101</sup> mostraram interesse em participar em debates e em ações do projeto. Outras vezes, investigadores estrangeiros<sup>102</sup> acompanharam as atividades do Skopeofonia durante visitas de curta duração. Para além disso, o grupo participou ainda em reuniões conjuntas de trabalho com o Musicultura, que aconteceram presencialmente em agosto de 2014 na sala de trabalho do grupo brasileiro (no conjunto de favelas da Marê) e por videoconferência. No total foram realizadas cerca de 170 reuniões no primeiro ano de execução do projeto.

---

<sup>101</sup> De entre os estudantes de doutoramento que participaram no Skopeofonia, destaco Eduardo Lichuge (Moçambique) e Cláudio Campos (Brasil).

<sup>102</sup> A investigadora Patricia Opondo (UKZN/África do Sul) visitou o Skopeofonia durante o mês de janeiro de 2015 tendo participado em várias reuniões de trabalho em Aveiro e na Kova M. A investigadora polaca Karolina Golemo visitou o Skopeofonia durante o mês de junho de 2015. O pesquisador José Alberto Salgado (UFRJ/Brasil) realizou um pós-doutoramento na Universidade de Aveiro entre abril e novembro de 2015. Durante este período, participou em reuniões e em momentos de trabalho de campo do Skopeofonia, tanto em Aveiro como na Kova M. A antropóloga Regina Abreu (UNIRIO/Brasil), que tem desenvolvido pesquisa na área do património cultural imaterial, acompanhou as atividades do Skopeofonia durante o mês de junho de 2014, em particular as atividades relacionadas com o grupo de Kola San Jon.



**Figura 27 – Imagem de uma reunião do Skopeofonia com a participação de investigadores estrangeiros, Kova M, 17 de janeiro de 2015. Fotografia de Skopeofonia. (Da esquerda para a direita, Laíze Guazina, Fredson Sanches, Patricia Opondo, Ricardo Cabral, Ana Flávia Miguel, Rui Oliveira, Susana Sardo, Celso Lopes).**

As reuniões de trabalho constituíram o centro de toda a pesquisa partilhada do Skopeofonia e foi durante estes momentos que aconteceu a base da construção do que Samuel Araújo (2008) designa como uma alternativa aos modelos modernos e pós-modernos de metodologias de investigação. Foi nestes momentos de troca, de partilha e de discussão de ideias que esta abordagem mais se distanciou de outras práticas. Com base nas propostas de Paulo Freire de pesquisa-ação participativa, os temas de reflexão decorreram das próprias reuniões. Os debates tiveram como objetivo refletir sobre os principais conceitos estudados em etnomusicologia e sobre as questões centrais para a comunidade cabo-verdiana em Lisboa - em particular a comunidade que habita a Kova M.

As primeiras semanas de trabalho constituíram de forma imprevista uma espécie de “montra” dos temas que se tornaram centrais e que foram desenvolvidos durante a execução do projeto. Debatesmos conceitos como, por exemplo, etnomusicologia, etnia, grupos linguísticos, música, ruído, silêncio. Fizemos uma lista dos géneros musicais e dos artistas com mais

representatividade no bairro. Refletimos sobre a paisagem sonora da Cova da Moura, sobre os sons e os ruídos, sobre o modo como o espaço público desempenha um papel agregador e de partilha. Tentámos encontrar soluções para mapear o bairro a partir de todas estas variáveis. Dicutimos as denominações bairro crítico, bairro clandestino, bairro de génese ilegal, o conceito de propriedade e procurámos exemplos de outros bairros semelhantes. Pensámos sobre a forma como a urbanização da Cova da Moura propicia um ambiente de convívio nos espaços públicos e sobre o modo como a composição territorial do bairro espelha o agrupamento de pessoas provenientes de determinadas ilhas cabo-verdianas. Identificámos os lugares importantes e simbólicos (chafariz, becos, praças, ruas, locais de encontro). A partir das experiências individuais concretas, debatemos problemas relacionados com a imigração como a naturalização, a documentação e a legalização. Também debatemos o modo como a Cova da Moura é percebida em contextos exteriores ao bairro, a partir do modo de atuação da comunicação social e da polícia.

Estes foram os temas de discussão que decorreram das próprias reuniões conjuntas e foi a partir destas reflexões que o *modus operandi* da pesquisa foi definido: a pesquisa bibliográfica, o trabalho de campo, a natureza dos dados etnográficos, as entrevistas, a captação de imagens, entre outros. Deste modo compreendemos que era essencial promover algumas atividades de formação para podermos dar seguimento à pesquisa. Por um lado, os pesquisadores académicos tiveram formação em perspetivas e conhecimentos locais a partir das reuniões com os membros do grupo residentes no bairro. Por outro lado, os pesquisadores da Kova M tiveram formação em ferramentas académicas como, por exemplo, técnicas de trabalho de campo, organização de arquivos e ferramentas audiovisuais. A formação no domínio dos audiovisuais foi complementada através da participação em Unidades Curriculares da UA. Refiro-me aos seminários de Imagem Digital Dinâmica (IDD) e de Guionismo oferecidos pelo curso de Novas Tecnologias da Comunicação no Departamento de Comunicação e Arte. Neste sentido o investigador Rui Raposo, docente do curso de Novas Tecnologias da Comunicação e membro do Skopeofonia responsável pela dimensão informática, foi fundamental enquanto mediador no acesso dos BTIs à sua inscrição nas UIs em epígrafe. O domínio destas ferramentas constituiu um instrumento de trabalho e de diálogo importante no sentido em que deu autonomia aos bolseiros da Kova M e abriu a possibilidade de uma nova via de comunicação com os membros do projeto e, também, com moradores do bairro. No âmbito das atividades realizadas na UA foi ainda criada uma oficina de música coordenada pelo investigador Paulo Maria Rodrigues.



**Figura 28 – Imagem de uma sessão da oficina de música do Skopeofonia, Aveiro, Março 2014. Skopeofonia. (Da esquerda para a direita, Alexandre Dias da Silva, Celso Lopes, Fredson Cabral, Paulo Maria Rodrigues)**

A ideia de criar esta oficina surgiu no dia em que os bolseiros da Kova M partilharam connosco o desejo de “aprender música” e “fazer música”. Na sua perspetiva apesar de serem reconhecidos como músicos no ambiente em que circulam faltava-lhes, no entanto, uma ferramenta básica: a possibilidade de ler partituras. Nesse sentido solicitaram o apoio dos colegas da UA para poderem integrar uma unidade curricular que lhes oferecesse essa possibilidade de literacia musical. Foi na sequência deste pedido que solicitámos a integração e apoio do colega Paulo Maria Rodrigues, compositor muito ligado à educação musical e ao domínio da “música e comunidade”, que abraçou a ideia e iniciou um seminário exclusivamente dedicado ao Skopeofonia. No entanto, o resultado desta iniciativa alterou-se radicalmente ao longo do processo uma vez que o que inicialmente seria uma oficina de literacia musical se transformou numa oficina de “fazer música” onde os diferentes saberes performativos se articularam em favor de um género musical onde todos poderiam participar: o rap. Neste sentido, o ato de “fazer música” estendeu-se à colaboração com as atividades da ACMJ quando nos solicitou a colaboração para apoiar as atividades do grupo de Batuque Finka Pé, para além da colaboração que Jorge Castro Ribeiro mantém com este grupo. Foi Ricardo Cabral que demonstrou mais interesse em colaborar com o grupo pela proximidade

estética que sente com este género musical. Esta colaboração resultou na participação em várias atividades de natureza diversificada, nas quais se incluem o “fazer música” em conjunto.

Em abril de 2015, o grupo de Batuque Finka Pé participou num “Ciclo de explicados às famílias” com um concerto comentado por Jorge Castro Ribeiro. Para este evento, Ricardo Cabral preparou a apresentação de uma composição musical da sua autoria intitulada “Nu era Dos” que foi interpretada em conjunto com o grupo de Batuque Finka Pé.



**Figura 29 - Imagem do concerto do Grupo de Batuque Finka Pé no Auditório Sra da Boa Nova com a participação de Ricardo Cabral e de Jorge Castro Ribeiro, Estoril, 19 de abril de 2015. Fotografia de Skopeofonia.**

Foi ainda durante as primeiras semanas de trabalho que surgiu a ideia e, ao mesmo tempo a necessidade de criar um logótipo do Skopeofonia. Nesse sentido, o investigador Álvaro Sousa, designer na UA e membro da equipa do Skopeofonia, criou uma proposta de logótipo. Os membros do Skopeofonia partilharam as diferentes opiniões sobre a proposta, fizeram algumas sugestões de alteração e, o resultado final é o logótipo que apresento de seguida.



**Figura 30 - Logótipo do Skopeofonia criado pelo designer Álvaro Sousa, em 2014**

No segundo ano de execução do projeto o número de reuniões coletivas diminuiu - cerca de 20 reuniões de reflexão e de preparação de atividades -, as atividades centraram-se no trabalho de campo e nas entrevistas a agentes musicais (para compreender o mapeamento das práticas musicais e o universo musical da Kova M, os principais protagonistas e a sua interação com os espaços sociais) e na divulgação dos resultados do projeto. Durante este ano, a equipa do Skopeofonia participou em diversos congressos nacionais e internacionais, produziu filmes documentários, publicou artigos em revistas nacionais e internacionais, integrou comissões científicas e de organização de eventos académicos e (co)organizou eventos musicais.

### **Skopeofonia e produção coletiva de conhecimento**

As atividades de pesquisa desenvolvidas pela equipa e que conduziram à produção coletiva de conhecimento incluíram - para além do conhecimento produzido nas próprias reuniões do projeto - pesquisa bibliográfica, trabalho de campo (entrevistas, participação e observação em eventos, registos audiovisuais), participação em congressos, produção de textos, produção de documentação audiovisual e organização de eventos.

A **pesquisa bibliográfica na Biblioteca António Ramos Rosa**, sedeadada no bairro da Cova da Moura, permitiu-nos ter acesso a documentação relativa à produção académica sobre a Kova M e sobre formas de representação identitária do Bairro. No que diz respeito à produção académica, encontrámos cerca de 80 documentos que se referiam a monografias de



licenciatura, dissertações de mestrado e teses de doutoramento. As publicações periódicas que analisámos foram selecionadas pelos bolsiros residentes na Kova M.

As **Entrevistas** foram aplicadas a agentes musicais da Kova M, durante várias sessões de trabalho de campo que foram desenvolvidas pela equipa alargada constituída pelos BTIs, os BIs e os restantes investigadores do projeto. A preparação desta atividade foi feita durante várias reuniões com os bolsiros e contou com a colaboração de diferentes investigadores, nomeadamente Susana Sardo, Jorge Castro Ribeiro e Óscar Mealha. Num primeiro momento foi preparado um guião aberto que consistia nos seguintes aspectos: perceber a cartografia humana e musical associada à cartografia dos lugares do bairro, diagnosticar as práticas musicais no bairro, construir o acervo do bairro, entender as práticas musicais do bairro e sua sustentabilidade. As entrevistas foram aplicadas coletivamente. A partir do guião aberto, o nosso objetivo consistiu em criar uma dinâmica de trabalho de grupo que permitisse a participação espontânea de cada um dos pesquisadores. A metodologia de trabalho incluiu ainda um momento de avaliação, após a aplicação de cada entrevista, no qual refletimos sobre os conteúdos mais relevantes e, também, sobre a dinâmica e o modo como a entrevista tinha acontecido. Se num momento inicial, os bolsiros da Kova M não interviram com regularidade nas entrevistas, esta dinâmica foi sendo alterada e gradualmente a sua participação foi sendo mais ativa. Este processo culminou nas últimas cinco entrevistas que o Skopeofonia realizou que foram inteiramente orientadas pelos bolsiros residentes na Kova M. Assim, eu e o Rui Oliveira ficámos com a tarefa de gravar as entrevistas em áudio e vídeo. Aos meus olhos e aos olhos de Rui Oliveira esta alteração foi muito significativa para o Celso Lopes, Fredson Cabral e Ricardo Cabral. Mas também foi muito significativa na postura dos entrevistados (que adotaram uma atitude menos tensa), na fluidez dos discursos e na dinâmica gerada por esta situação. Alguns dos momentos que exemplificam esta alteração aconteceram durante as entrevistas a Hugo Canelas (DJ Canelas) e a Silvino Furtado (Bino). No primeiro caso, a entrevista a Hugo Canelas aconteceu numa rua perto sua casa e do café onde nos encontrámos. Esta entrevista transformou-se numa conversa descontraída na qual o filho de Hugo Canelas quis também participar. No segundo caso, o grupo decidiu fazer a entrevista a Silvino Furtado ao ar livre, debaixo de uma sombra de uma árvore, numa rua do bairro. À medida que a entrevista se desenrolou, outros indivíduos juntaram-se ao grupo para ouvir a “conversa” e intervir. A entrevista terminou com um grupo de habitantes a discutir temas relacionados com a imigração e o quotidiano do bairro. No total foram realizadas 30

entrevistas a músicos (aqui se incluem instrumentistas, compositores, cantores e dançarinos), mediadores musicais e a investigadores (*vide* Tabela 3).



**Figura 31** – Imagem da entrevista a Hugo Canelas “DJ Canelas”, Kova M, 16 de maio 2015. Fotografia de Skopeofonia. (Da esquerda para a direita, Ricardo Cabral, filho de Hugo Canelas, Hugo Canelas).



**Figura 32** - Imagem da entrevista a Silvino Furtado, Kova M, 16 de maio 2015. Fotografia de Skopeofonia. (Da esquerda para a direita, Celso Lopes, Silvino Furtado, Thugz e Fátima)

Data	Entrevistado	Entrevistadores	
06/05/14	<b>Celso Lopes</b>	RC, CL, FC, RO, AFM, SS	Investigador
06/05/14	<b>Celso Lopes e Fredson Sanches</b>	RC, CL, FC, RO, AFM, SS	Investigador
06/05/14	<b>Ricardo Cabral</b>	RC, CL, FC, RO, AFM, SS	Investigador
06/05/14	<b>Rui Oliveira</b>	RC, CL, FC, RO, AFM, SS	Investigador
06/05/14	<b>Susana Sardo</b>	RC, CL, FC, RO, AFM, SS	Investigador
06/05/14	<b>Ana Flávia Miguel</b>	RC, CL, FC, RO, AFM, SS	Investigador
20/5/14	<b>João António Roque</b>	RC, CL, FC, RO, AFM, JCR, OM	Mediador musical - Proprietário do Café João Roque
21/5/14	<b>Maria do Livramento Rodrigues (Bíbia)</b>	RC, CL, FC, RO, AFM, SS, OM	Mediador musical - Proprietária do espaço de música ao vivo "Bíbia"
21/5/14	<b>João Paulo E. Santo das Neves (Dio)</b>	RC, CL, FC, RO, AFM, SS, OM	Músico
22/5/14	<b>Anildo Manuel dos Santos Delgado</b>	RC, CL, FC, RO, AFM, SS, OM	Mediador musical - Proprietário do Café Santo Antão
17/6/14	<b>Celso Lopes</b>	RC, CL, FC, RO, AFM	Investigador
17/03/15	<b>Carlos Miguel Gonçalves Rodrigues (Nico) "OG"</b>	AFM, SS, CL, RC, RO, FC	Músico - Rapper OG
17/03/15	<b>Walter Fortes (Cegonha)</b>	AFM, SS, CL, RC, RO, FC	Mediador musical - Produtor
18/03/15	<b>António Demba Embaló (Blue ou Azul)(Macho) (Revolu)</b>	AFM, SS, CL, RC, RO, FC	Músico
18/03/15	<b>António da Veiga Semedo "Tony Fika"</b>	AFM, SS, CL, RC, RO, FC	Músico
19/03/15	<b>Stalder Veiga (Jorge)</b>	AFM, JCR, RO, CL, RC, FC	Músico
19/03/15	<b>Ermelindo Teixeira Vaz Quaresma (Mimi) "Lord Strike"</b>	AFM, JCR, RO, CL, RC, FC	Músico - Rapper Lord Strike
20/03/15	<b>Idalina (D. Ida)</b>	AFM, JCR, RO, CL, RC, FC	Mediador musical - Proprietária do Café Princesa
21/03/15	<b>Sisa Magalhães das Neves</b>	AFM, JCR, RO, CL, RC, FC	Dançarina - Grupo Wonderful Kova M

10/05/15	<b>Grupo de Kola San Jon</b>	AFM, SS, RO, LG, JAS, CC, FC, RC, CL	Músicos
11/05/15	<b>José Tavares "ZcTatas Pretuguez"</b>	AFM, SS, RO, LG, JAS, CC, FC, RC, CL	Músico
11/05/15	<b>Vitor Veiga Varela "Thugz"</b>	AFM, SS, RO, LG, CC, FC, RC, CL, JAS	Músico - Rapper Thugz
12/05/15	<b>Ermelindo Teixeira Vaz Quaresma 1 (Mimi) "Lord Strike"</b>	AFM, SS, RO, LG, CC, FC, RC, CL	Músico - Rapper Lord Strike
12/05/15	<b>Felisberto Herminio Silva Tavares (Santos)</b>	AFM, RC, RO, FC, CL, LG	Músico
13/05/15	<b>Carlos Nunes Semedo (Lucas)</b>	AFM, RC, RO, FC, CL	Músico
14/05/15	<b>Carla Cristina da Veiga Ramos Varela</b>	AFM, RC, RO, FC, CL	Músico
15/05/15	<b>Arnaldo Joaquim Freire (Márcio)</b>	AFM, RC, RO, FC, CL	Mediador musical - Produtor e Proprietário de Estúdio de Som
15/05/15	<b>Miriam Varela Freire de Brito</b>	AFM, RC, RO, FC, CL	Músico
16/05/15	<b>Silvino Lopes Furtado (Bino) (entrevista tb com Thugz e Fatinha)</b>	AFM, RO, CL	Músico - Rapper
16/05/15	<b>Hugo Miguel Caires Canelas</b>	AFM, RO, CL, RC	Músico - DJ

**Legenda**

AD	Alexandre Dias
AFM	Ana Flávia Miguel
CL	Celso Lopes
CC	Cláudio Campos
FC	Fredson Cabral
JCR	Jorge Castro Ribeiro
JAS	José Alberto Salgado
LG	Laize Guazina
OM	Óscar Mealha
RC	Ricardo Cabral
RO	Rui Oliveira
SS	Susana Sardo

**Tabela 3 – Lista das entrevistas realizadas no âmbito do projeto Skopeofonia**

Não sendo possível refletir e apresentar os conteúdos de todas as entrevistas realizadas vou no entanto socorrer-me de alguns exemplos para mostrar de forma breve o ambiente musical na Kova M.

As entrevistas aplicadas a indivíduos que fazem a gestão de espaços com música ao vivo referem-se a 4 espaços: Café João Rock, espaço “Bíbia”, Café Santo Antão e Café Princesa. Existe ainda um quinto espaço importante de música ao vivo no bairro, o Café Coqueiro. Apesar de ter sido feita recolha de imagem e de som em diferentes momentos neste estabelecimento comercial, não foi possível agendar uma entrevista com o proprietário do café.

O Café João Rock<sup>103</sup> funciona como café desde o ano 2000 e oferece música ao vivo e karaoke ao sábado a partir das 21 horas. De acordo com o proprietário, João António Roque (natural da ilha de Santo Antão), este espaço funcionou como discoteca (“Bar dancing”) entre 1982 e 1996:

Aonde estamos era uma discoteca, havia uma cave lá para baixo que só tinha pista, pista de dança. E essa sala é igual só que para aí tinha cabine, cabine de som, não sei se está a ver. Isso era tudo espelhado, não tinha essas partes fechadas. Era maior, era maior. E então na altura existia, aqui no Roque, que é o João Roque não é? Existia outro lá em cima, na Rua S. Francisco Xavier, que é o Pedro Ramos. Até ainda ele existe só que a discoteca já não existe porque fecharam na mesma altura, e havia outra casa também lá em baixo na..., junto à Avenida, que era o Pípi, que também era discoteca (...) ao fim de semana isso era cheio (...) Quanto de resto tinha tudo. Música, dança, a gente fazia até aqueles tipo sorteios, as pessoas que dançavam melhor ganhavam prémios e assim sucessivamente, não tinha era taças, taças é que não tinha (João Roque, 20 maio de 2014).

Durante este período a discoteca acolheu concertos de músicos como Tito Paris<sup>104</sup>, Jorge Neto<sup>105</sup>, Paulinho Vieira e Bana. Em 1996 a discoteca foi encerrada devido a queixas:

Fecharam porque pronto... As pessoas, houve alguma vizinhaça que se queixou que fazia muito ruído. Houve reclamações e então a polícia justificou as queixas, que em vez de fechar um e não fechar outro (...) fechou as 3 discotecas. Tudo junto (*ibid*).

---

<sup>103</sup> O Café João Rock situa-se na Rua do Moinho 12, Cova da Moura, Amadora (38.744938, -9.215738)

<sup>104</sup> De acordo com Rui Cidra, Tito Paris (natural da ilha de São Vicente, Cabo Verde, 30 maio 1963) é “intérprete (cantor, baixista e violínista), compositor, autor de letras e arranjador cabo-verdiano radicado em Portugal desde 1982. É um dos principais renovadores de Cabo Verde. Conjuntamente com Cesária Évora, é o músico originário do contexto cabo-verdiano com maior visibilidade internacional (...). Para mais informações sobre a carreira e a produção artística de Tito Paris sugiro a consulta da entrada “Tito Paris” aqui referenciada (2010b: 971).

<sup>105</sup> De acordo com Gláucia Nogueira, o primeiro lugar alcançado por Jorge Neto (natural de São Tomé) como representante da comunidade cabo-verdiana na Holanda no concurso “Todo o Mundo Canta” (1987) foi um marco importante para a carreira do cantor. Mais tarde, a participou no festival da Baía das Gatas (Cabo Verde) e depois lançou-se a solo com uma carreira na qual a performance em palco é algo em que o artista investe muito. Para mais informações sobre Jorge Neto sugiro a consulta da entrada “Jorge Neto” aqui referenciada (2016: 272-273).

Foi durante o ano 2000 que João Roque começou a preparar a abertura de um café mantendo, de alguma forma, um espaço onde periodicamente diferentes grupos musicais atuam:

Pronto aqui atuam muitos grupos, uma semana vem um grupo outra semana vem outro grupo (...). São diversos, né? E de origem cabo-verdiana mesmo. De vez em quando trazem a cantora e passam muitas mornas, muitas mornas mesmo (*ibid*).

Neste café, a música ao vivo não acontece todas as semanas. O café dispõe ainda de um sistema de Karaoke que é usado pelos clientes para acompanhar os momentos de refeições que ali fazem (João Roque, 20 maio de 2014).



**Figura 33 – Imagem da entrevista a João António Roque no Café João Rock/Kova M, 20 de maio de 2014. Fotografia de Skopeofonia.**

Maria do Livramento Rodrigues (Bibia), natural da freguesia de Porto Novo na ilha de Santo Antão, é a proprietária de um espaço de música ao vivo denominado localmente por “Bibia<sup>106</sup>”, que se situa no terraço superior do edifício da sua habitação. Neste edifício, Bibia explora ainda um café (o café da “Bibia”) no piso térreo. De acordo com Maria do Livramento Rodrigues, a “(...) música começou no terraço em festas tipo Natal, ou em festas

---

<sup>106</sup> O espaço “Bibia” situa-se na Rua Alecrim, nº11, Cova da Moura, Amadora (38.745347, -9.212935)

para crianças”. Gradualmente as festas começaram a ter um carácter mais periódico e, desde o ano de 2001, a “música é no terraço”. Este espaço funciona ao sábado entre as 20 horas e as 2 horas e “vêm pessoas de fora e do bairro” (Maria do Livramento Rodrigues, 21 maio de 2014).



**Figura 34 - Imagem da entrevista realizada no Café da Bibia/Kova M, 21 de maio de 2014. Fotografia de Skopeofonia. (Da esquerda para a direita, João Paulo Neves (Dio), Óscar Mealha, Maria do Livramento Rodrigues (Bibia)).**

O Café Santo Antão<sup>107</sup> é explorado desde março de 2014 (cerca de dois meses antes da entrevista) por Anildo Manuel dos Santos Delgado, natural da Ribeira Grande na ilha de Santo Antão. Ao sábado, a partir das 20 horas, este café é um dos espaços mais procurados para ouvir música e dançar na Cova da Moura (Anildo Manuel dos Santos Delgado, 22 de maio de 2014). Situado geograficamente muito próximo do espaço “Bibia” é, frequentemente, o local onde as pessoas começam a diversão noturna para depois acabarem a noite na “Bibia”.

---

<sup>107</sup> O Café Santo Antão localiza-se na Rua de Santa Filomena 18, Cova da Moura, Amadora ([38.744588, -9.211887](https://www.openstreetmap.org/?lat=38.744588&lon=-9.211887))





**Figura 35 - Imagem da entrevista no Café Santo Antão/Kova M, 22 de maio de 2014. Fotografia de Skopeofonia. (Da esquerda para a direita, Anildo Manuel dos Santos Delgado, Ana Flávia Miguel, Óscar Mealha)**

O Café Princesa<sup>108</sup>, explorado pela Dona Idalina (natural da Cidade da Praia na ilha de Santiago), é um espaço de restauração e de música ao vivo. No que diz respeito à restauração, o Café Princesa faz parte do “roteiro gastronómico” do bairro, tanto para habitantes como para pessoas externas ao bairro. As paredes deste estabelecimento comercial estão forradas com cartazes alusivos à divulgação de concertos ou à divulgação de artistas o que permite, desde logo, compreender que o Café Princesa também faz parte do “roteiro musical” do bairro. A Dona Idalina explora o café desde maio de 2001. Durante os primeiros cinco anos “punha música sempre, mas era só rádio de coluna pequenina. Todo o mundo dançava e brincava. Mas depois começámos a arranjar artistas para cantar e pus colunas maiores”. A música ao vivo começou a partir do ano de 2006. Inicialmente à sexta-feira, sábado e domingo e, mais tarde, só ao sábado ou à sexta-feira e sábado:

Vêm muitas pessoas só por causa dos artistas. O café fica cheio e a rua fica cheia(...). Artistas portugueses nunca vieram. Se tiver cada semana um artista diferente você vai ter mais clientes. Os artistas não podem vir em semanas seguidas. Porque para o público, quando o artista é o mesmo, não lhe interessa tanto. Se cada semana é um artista diferente é melhor (Idalina, 23 de março de 2015).

---

<sup>108</sup> O Café Princesa situa-se na Rua dos Anjos 1, Cova da Moura, Amadora (38.743423, -9.214920)





**Figura 36 – Imagem da entrevista realizada com a Dona Idalina, Kova M, 23 de março 2015. Fotografia de Skopeofonia.**

No café Princesa performam artistas de “todo o sítio” pois as pessoas “dão mais atenção aos artistas que vêm de fora. Os artistas do bairro ficam um bocadinho mais recuados porque é melhor para eles também”. De entre os artistas que já atuaram no seu estabelecimento comercial, a Dona Idalina destaca Beto Dias, Zico, Nana, Jorge Neto, Tony Fika, Nhelas e o grupo Ferro&Gaita.

Os dois produtores musicais que entrevistámos têm perfis diferentes. Walter Fortes (Cegonha) é produtor musical no Studio Kova M da ACMJ e Arnaldo Freire (Marcio) é músico e um produtor musical independente (proprietário de um estúdio no bairro).

Walter Fortes é cabo-verdiano (natural de São Vicente) e começou a trabalhar na área da produção musical por influência do pai, que era DJ<sup>109</sup> em Cabo Verde. Em 1997 emigrou para o Luxemburgo onde frequentou um curso de técnico de som durante dois anos. Depois de os pais regressarem para Cabo Verde, veio passar férias a Portugal (onde tinha irmãos) e nunca mais voltou ao Luxemburgo porque se sentiu mais em “casa”:

---

<sup>109</sup> De acordo com Walter Fontes, o pai era DJ no sentido em que “passava” música (sobretudo Mazurkas e Funaná) em festas, casamentos, batizados, entre outros, mas não fazia misturas porque à data utilizava cassetes.

É mais parecido com Cabo Verde! As casas, o pessoal, a convivência. Não há muita diferença. As pessoas na rua, as pessoas a vender na rua, os bares, isso tudo. Não foge muito de Cabo Verde (Walter Fortes, 17 de março de 2015).

Quando conheceu o bairro da Cova da Moura, surgiu a oportunidade de trabalhar na ACMJ que aceitou de imediato. Como produtor no Studio Kova M faz gravações, beats e “ajuda os artistas nas letras”. Walter Fortes sustenta que cada “zona” tem um estilo de beat e que na Cova da Moura o beat tem um estilo mais “sentimental” porque os artistas gostam de “passar mais a mensagem”.



**Figura 37 - Imagem de Walter Fortes na entrevista, Kova M, 17 de março 2015. Fotografia de Skopeofonia.**

Arnaldo Freire (Marcio Freire), natural da ilha de Santiago, é proprietário de um estúdio de som, que se situa no piso térreo da sua habitação, na Kova M. Chegou a Portugal em 1979, depois de uma experiência de imigração na Holanda, e em 1982 comprou uma casa na Kova M onde reside até aos dias de hoje.

Foi durante os anos que frequentou uma escola de música em Lisboa (onde aprendeu a tocar piano e guitarra) que conheceu membros do grupo “Sol D’África”. Pouco tempo depois,

Marcio Freire integrou este grupo com o qual fez concertos em Portugal e em Espanha e gravou os álbuns “Nhós faze sima nhós cré” e “Amor Eterno” (Sons D’África Edições). Nos anos de 1990 trabalhou como guitarrista em várias discotecas em Lisboa. Mais tarde, formou o “Grupo Fantasia” e gravou o álbum “Cabo Verde As Ta Labanta”. Recentemente lançou a sua carreira a solo com o álbum “Pobreza” (Marcio Productions) e é proprietário de um estúdio de gravação e produção (Arnaldo Joaquim Freire, 15 de maio 2015).



**Figura 38 - Imagem de Arnaldo Freire (Marcio Freire) durante a entrevista, Kova M, 15 de maio de 2015. Fotografia de Skopeofonia.**

O universo de músicos e de grupos de música na Kova M inclui indivíduos e agrupamentos com perfis muito diferentes. Por um lado, existem músicos que trabalham de forma independente, no interior e no exterior do bairro. Destaco aqui, um dos artistas que tem tido mais protagonismo no bairro, Tony Fika<sup>110</sup>. Este músico cabo-verdiano emigrou para Portugal em 1999 tendo imediatamente iniciado a sua “vida” musical a ouvir outros músicos cabo-verdianos, como por exemplo Beto Dias, nos cafés da Kova M. O seu repertório está centrado no Funaná. À data da entrevista dedicava-se a preparar o lançamento do CD “Obrigado”, terceiro álbum de originais com uma faixa intitulada Kova M. Habitualmente

---

<sup>110</sup> Tony Fika é o nome artístico de António da Veiga Semedo (1984), natural do concelho de São Miguel na ilha de Santiago em Cabo Verde.

trabalha com produtores que têm estúdio próprio. Costuma atuar na Kova M, em várias discotecas da área de Lisboa e de outras cidades portuguesas bem como em França e na Holanda.

Por outro lado, existem os grupos acolhidos institucionalmente pela ACMJ, o grupo de Kola San Jon e o grupo de Batuque Finka Pé, que desempenham um papel importante na vida quotidiana no bairro e na sua ligação a Cabo Verde. A atividade destes grupos já está, de alguma forma, vinculada a uma espécie de calendário anual de atividades do qual fazem parte eventos que acontecem ciclicamente no bairro: a Festa de Kola San Jon, a celebração do dia de Santa Cruz, o Festival Kova M, a Festa de aniversário da ACMJ, entre outros<sup>111</sup>. No quadro das atividades da ACMJ, existe ainda o universo dos rappers que, apesar de atuarem de forma independente, recorrem aos serviços do estúdio de som sediado nas instalações da associação. Estes serviços são gratuitos para os habitantes do bairro.

O Skopeofonia realizou entrevistas a vários rappers (*vide* Tabela 3) que têm atuado na Kova M. Destaco aqui Lord Strike<sup>112</sup>, Thugz<sup>113</sup> e OG<sup>114</sup>, como representantes de três gerações de rappers no bairro. De acordo com Lord Strike, foi durante os anos de 1990 que o rap surgiu na Kova M. Em 1994, Lord Strike integrou os “Menace to Society” que se constituiu como o primeiro grupo de rap na Kova M. A segunda geração de rappers surge na década seguinte. O ano de 2005 e 2006 foi marcado por uma intensa atividade com o projeto “Putos qui a ta cria” que envolvia jovens de diferentes bairros<sup>115</sup> (Ermelindo Quaresma, 19 de março de 2015 e 12 de maio de 2015). Em 2008, a construção do estúdio de som (financiado pelo Programa Escolhas e pela ACMJ) contribuiu indubitavelmente para o desenvolvimento do rap na Kova M. O Studio Kova M representou não só um espaço que os moradores do bairro podiam frequentar para gravar a sua música de forma gratuita com o apoio de um produtor como, também, um lugar de encontro e de troca de experiências humanas e musicais.

---

<sup>111</sup> Este tema porque já foi tratado por Jorge Castro Ribeiro e por mim em trabalhos anteriores (Miguel 2010, Ribeiro 2012).

<sup>112</sup> Lord Strike é o nome artístico de Ermelindo Quaresma (11/11/1972), natural de São Tomé.

<sup>113</sup> Thugz é o nome artístico de Vitor Veiga Varela (14/10/1980), natural de Portugal (Vitor Veiga Varela, 11 de maio de 2015).

<sup>114</sup> OG, que significa Original Gangster, e é o nome artístico de Carlos Miguel Gonçalves Rodrigues (data de nascimento 8/11/1988), natural de Portugal (Carlos Miguel Rodrigues, 17 de março de 2015).

<sup>115</sup> Sobre este projeto sugiro a consulta do website da ACMJ em <http://www.moinhodajuventude.pt/index.php/respostas-socias/socio-cultural/wonderfull-s-kova-m/39-socio-cultural/estudio-de-gravacao/78-putos-qui-a-ta-cria> e o videoclip do projeto em <https://www.youtube.com/watch?v=UL5aHxCoFCc>



**Figura 39 – Imagem do rapper Lord Strike durante a entrevista, Kova M, 12 maio 2015. Fotografia de Skopeofonia**

O primeiro álbum gravado no estúdio “Realidade Crua e Nua<sup>116</sup>” foi noticiado em vários meios de comunicação social como um álbum de “música de intervenção” para o qual tinham contribuído rappers fortemente marcados pela experiência de viver na Kova M. Um dos rappers que participou neste álbum foi Kromo di Gueto, nome artístico de Celso Lopes, bolseiro do Skopeofonia. O álbum surge como uma mensagem muito clara de alerta e de esperança dirigido a outros jovens. Em várias notícias é possível ler o testemunho de Thugz (à data referido como Vitor ou Dom Vá) que partilha a sua experiência de quatro anos na prisão e o papel que a música desempenhou nesse processo.

---

<sup>116</sup> Notícia sobre o lançamento do álbum “Realidade Nua e Crua” no jornal cabo-verdiano “A semana” <http://www.asemana.publ.cv/spip.php?article49517> e no website da Sic Notícias <http://sicnoticias.sapo.pt/cultura/2010-01-30-rappers-da-cova-da-moura-lancam-cd-com-musica-de-intervencao>



**Figura 40 – Imagem do rapper Thugz durante a entrevista, Kova M, 11 maio 2015. Fotografia de Skopeofonia.**

Uma experiência semelhante à de Thugz é referida por OG durante a entrevista com o Skopeofonia. De acordo com OG, a sua atividade como rapper começou na prisão:

Começou na cadeia. Com um jogo de playstation, que dava para fazer beats. E sempre no convívio, ficávamos lá e eu sempre entrava “Ye! Eu sou o Nico e sou da Buraca” e quê e o pessoal começava-se a rir, não sei o quê... E eles eram os ativos, os ativos eram os que iam trabalhar etc., etc. Os inativos ficavam sempre 23 horas fechados – que era o meu tipo. Eu pedi a eles o jogo e comecei a fazer beats e isso, na paranóia, sempre isso, depois comecei... Eles disseram “escreve! Eu acho que tens talento” comecei a escrever e foi daí. Foi dum simples jogo (Carlos Miguel Rodrigues, 17 março 2015).

OG faz parte do que Lord Strike denomina como terceira geração de rappers da Kova M. A sua atividade artística é muito centrada na gravação de “sons” e de videoclips que divulga através do seu canal Youtube “La Famy OG’Squad<sup>117</sup>”. As plataformas de partilha de música – em especial o Youtube - online constituem, ao contrário do que acontece com outras práticas musicais que decorrem no bairro, a base do “roteiro musical” destes artistas. O canal Youtube “La Famy OG’Squad” partilha cerca de 32 videoclips. O videoclip “Sa Foda” conta com mais de 170000 visualizações sendo que o somatório de todos os videoclips ultrapassa as 900000

---

<sup>117</sup> O canal Youtube de OG pode ser acedido em <https://www.youtube.com/channel/UC9awtL0agwxxCorfJWYHyXw/featured>



visualizações (Maio de 2016). O videoclip “Fronta<sup>118</sup>” é um dos casos mais paradigmáticos uma vez que ultrapassou um milhão de visualizações (Carlos Miguel Rodrigues, 17 março 2015).



**Figura 41 – Imagem do rapper OG durante a entrevista, Kova M, 17 de Março de 2015. Fotografia de Skopeofonia**

O exemplo do trabalho desenvolvido por OG, não é um caso isolado. Na verdade, os rappers que habitam em bairros periféricos de Lisboa contam percursos idênticos. Tal como afirma Joana Gorjão Henriques:

São jovens, vivem na periferia de Lisboa, fazem música praticamente sozinhos. Muitos começaram no computador, em casa. O circuito comercial oficial não os conhece. Não estão nos tops de vendas das grandes lojas de discos. Funcionam como uma espécie de mercado paralelo da música, mas poucos conseguem viver do que criam. Os seus *hits* têm milhares de visualizações – alguns chegam aos milhões. Actuam no bairro onde vivem, só que a dimensão da popularidade extrapola esse território: há quem faça concertos em França, Luxemburgo, Suíça, Espanha, Cabo Verde, Angola... (...) (Henriques 2016).

---

<sup>118</sup> Este videoclip não consta na lista de vídeos do canal “La Famy OG’Squad” pois quando foi criado a sua divulgação aconteceu através do canal Youtube do produtor que à data trabalhava no Studio Kova M.

A produção musical na área metropolitana de Lisboa, em particular dos bairros periféricos também foi abordada pelo investigador António Brito Guterres numa conferência no TedxLisboa<sup>119</sup> (2015). Na Kova M esta é uma realidade vibrante que move centenas de milhares de pessoas através das plataformas de partilha de música online nas quais a produção de conteúdos audiovisuais parece desempenhar um papel importante.

A **produção de conteúdos audiovisuais** constituiu uma ferramenta útil na construção de conhecimento partilhado neste projeto (Oliveira 2015). Esta opção estava prevista desde a altura da concepção do projeto e viemos a verificar que o domínio das ferramentas audiovisuais definiu um instrumento de trabalho e de autonomia importante para os bolseiros da Kova M. Para tal, contribuiu o facto de o Skopeofonia ter adquirido equipamento de gravação audiovisual e um computador que ficaram permanentemente na sala de trabalho que a ACMJ nos cedeu. O acesso ao equipamento promoveu várias saídas de campo “autónomas” que permitiram captar imagens e momentos imprevistos. Mas o domínio destas ferramentas também constituiu um motivo para a ACMJ solicitar a colaboração do Skopeofonia no sentido de registar atividades que organizou ou acolheu. Se inicialmente esta situação aconteceu de forma pontual, depois transformou-se numa rotina. Refiro-me, por exemplo, à captação de imagens de eventos como a Festa de Kola San Jon, performances do grupo de Batuque Finka Pé, o Festival Kova M, colóquios e debates.

---

<sup>119</sup> A conferência “A cidade invisível de Lisboa”, proferida por António Brito Guterres, está disponível online em [https://www.youtube.com/watch?v=oFn7oJz\\_z8](https://www.youtube.com/watch?v=oFn7oJz_z8)





**Figura 42 - Imagem de Fredson Cabral trajando a T-shirt do “Staff” da ACMJ durante as comemorações dos 40 anos do 25 de abril nas quais o grupo de Kola San e o grupo de Batuque Finka Pé Jon participaram, Lisboa, 25 de abril de 2014. Fotografia de Skopeofonia**

Tal como refere Rui Oliveira, numa comunicação onde reflete sobre a produção de conteúdos audiovisuais no projeto Skopeofonia:

On various occasions in Cova da Moura the camera has opened way to a profound participation in cultural activities. In one case, in the annual *Festival Kova M*, dedicated to the neighborhoods and other Lisbon region artists, the camera was regarded has an important element of the party, and the direct access to the stage was constant. On other instances, namely in the work in bars at night, the camera is usually welcomed and seems to be regarded has a sign of recognition. On some occasions the performing artists have made reference to the teams presence and the creation of a film, followed by the request for a round of applause! On other instance the presence of the camera and the making of an interview to a former rapper in one of the main streets of the neighborhood was the reason for the gathering of other friends and musicians that promptly joined the interview and turned it into a deep and meaningful conversation regarding political, social and cultural, as well as musical, subjects. This spontaneous and welcomed change of focus could hardly been given by a more formal and academic oriented type of interview (Oliveira 2015).

Na Figura 43 é possível visualizar o que Rui Oliveira refere ao explicar o acesso constante ao palco, no caso do *Kova M Festival*. Mas também é possível visualizar uma saudável promiscuidade nas atividades e nos papéis desempenhados pelos membros do Skopeofonia. Nesta fotografia, as T-shirts de Celso Lopes e Fredson Cabral denunciam a sua colaboração na organização do festival, ao mesmo tempo que a câmara fotográfica manipulada por Celso Lopes mostra a sua filiação ao Skopeofonia e a participação de Fredson Cabral como rapper mostra que integrar o Skopeofonia também significa continuar a fazer o que fazia e a ser quem é.



**Figura 43 – Imagem de uma performance do rapper LBC com Fredson Cabral, no âmbito do Kova M Festival, Kova M, 26 de Julho de 2014. Fotografia de Skopeofonia. (Da esquerda para a direita, Fredson Cabral, Celso Lopes e Flávio Almada - LBC).**

Um dos objetivos da captação de imagens era a elaboração de um filme documentário sobre o próprio projeto e a construção do arquivo audiovisual. Mas estes objetivos, de forma quase imprevista, foram aumentando. As diferentes solicitações para registar eventos do bairro bem como a participação em eventos científicos motivaram a produção de outros conteúdos

audiovisuais. A lista de reprodução do Skopeofonia alojada no canal Youtube do INET-md/Aveiro inclui onze filmes documentários<sup>120</sup>. Destaco aqui, para além dos vídeos que fui referindo ao longo deste capítulo, o filme “30 Anos do Moinho da Juventude<sup>121</sup>” e o filme “Noites na Kova da Moura<sup>122</sup>”. Escolhi estes dois exemplos porque os dois vídeos foram totalmente idealizados e produzidos por Celso Lopes, Ricardo Cabral e Fredson Cabral. No primeiro caso, trata-se de uma solicitação feita pela ACMJ. Alguns meses antes do 30º aniversário da associação, o Skopeofonia recebeu um convite para contribuir na organização daquela comemoração. Os bolseiros residentes na Kova M decidiram então contribuir com a produção de um vídeo que retratasse o evento que iria acontecer e que juntava o 30º aniversário da associação com o 20º aniversário do grupo de Batuque Finka Pé e, ainda, o 10º aniversário do projeto Sabura<sup>123</sup>. Assim, os três bolseiros criaram um guião para o filme, fizeram entrevistas e captação de imagem e editaram o vídeo. No segundo caso, trata-se de um filme editado por Celso Lopes, Ricardo Cabral e Fredson Cabral que retrata os espaços de música ao vivo no bairro e que foi apresentado no Performa’15, um evento científico organizado na UA. Desta forma, e tal como Rui Oliveira (2015) sustenta, a produção de conteúdos audiovisuais desempenha um papel enquanto modo de registo e de arquivo da informação, enquanto instrumento de trabalho e de diálogo com as pessoas e interroga a etnomusicologia visual enquanto prática para uma etnomusicologia partilhada. Por fim, quero referir que o arquivo do Skopeofonia à data de janeiro de 2016 dispunha de: 2201 ficheiros vídeo, 4,01 TB (total ficheiros), 44469 ficheiros vídeo, 166h47m10s de filmagens e um número ainda não calculado de ficheiros áudio, de fotografias e de digitalizações de documentos.

A **organização da documentação** constitui um processo mais demorado do que inicialmente foi previsto, estando ainda a decorrer (maio de 2016). O intenso trabalho de campo que o grupo realizou permitiu coligir uma grande quantidade de dados que não foi possível tratar, analisar e organizar na sua totalidade. Para a organização da documentação foi

---

<sup>120</sup> A lista de reprodução do Skopeofonia no canal Youtube do INET-md/Aveiro está disponível em

[https://www.youtube.com/playlist?list=PLABkJ1cxwdmelUT\\_SnVdNBFIIdbMGFDiq](https://www.youtube.com/playlist?list=PLABkJ1cxwdmelUT_SnVdNBFIIdbMGFDiq)

<sup>121</sup> O filme “30 Anos do Moinho da Juventude” está disponível no canal youtube do INET-md/Aveiro em

[https://www.youtube.com/watch?v=B2uiKKg\\_r4M&index=7&list=PLABkJ1cxwdmelUT\\_SnVdNBFIIdbMGFDiq](https://www.youtube.com/watch?v=B2uiKKg_r4M&index=7&list=PLABkJ1cxwdmelUT_SnVdNBFIIdbMGFDiq)

<sup>122</sup> O filme “Noite da Kova da Moura” está disponível no canal youtube do INET-md/Aveiro em

[https://www.youtube.com/watch?v=kzPfnDgDX2o&list=PLABkJ1cxwdmelUT\\_SnVdNBFIIdbMGFDiq&index=9](https://www.youtube.com/watch?v=kzPfnDgDX2o&list=PLABkJ1cxwdmelUT_SnVdNBFIIdbMGFDiq&index=9)

<sup>123</sup> O Sabura é um projeto de “turismo na Cova da Moura” promovido pela ACMJ

<http://www.moinhodajuventude.pt/index.php/61-qualificacao-do-bairro/sabura/72-sabura-turismo-na-cova-da-moura>

construída uma base de dados que terá visibilidade pública através do website do Skopeofonia<sup>124</sup>.

No projeto inicial do Skopeofonia a **participação em congressos** com comunicações científicas estava prevista apenas para os investigadores da UA. Inicialmente considerámos que não haveria tempo nem maturidade suficiente para escrever coletivamente comunicações científicas. No entanto a nossa previsão estava errada e no segundo ano do projeto o Skopeofonia registou 19 participações em eventos científicos (*vide* Tabela 4).

Um dos eventos científicos mais “simbólicos” foi o *1st Symposium of the ICTM Study Group on African Musics/ 10th African Cultural Calabash* que aconteceu em Durban, na África do Sul. O simbolismo advém, desde logo, por o congresso acontecer no continente africano. Para Celso Lopes e Ricardo Cabral esta foi a primeira vez que visitaram a África continental e essa situação constituiu um momento marcante para quem, como eles, havia nascido e crescido em Portugal. Por outro lado, tratava-se de um congresso sobre músicas africanas e de um festival organizado por alunos da UKZN.

Neste evento, o grupo Skopeofonia participou em diferentes atividades: colaboração com o *Local Arrangements* (LAC) e com o *Program Committee*, apresentação de comunicações e de um filme documentário. No que diz respeito à colaboração com o LAC, a tarefa do Skopeofonia consistiu na captação de imagens do evento. Para além disso, Jorge Castro Ribeiro e eu apresentámos duas comunicações individuais e Celso Lopes, Ricardo Cabral e Rui Oliveira apresentaram um filme documentário sobre a construção da Cimboa, intitulado “Cimboa: the forgotten instrument”<sup>125</sup>. Este documentário foi construído a partir das imagens captadas durante um workshop de Cimboa orientado por Nhu Eugenio - que teve lugar na Kova M e foi organizado pelo Skopeofonia - no qual os três bolsiros da Kova M participaram.

---

<sup>124</sup> Website do Skopeofonia - <http://skopeofonia.web.ua.pt/>

<sup>125</sup> O filme documentário sobre a construção da cimboa está disponível online no canal Youtube do INET-md Aveiro em



Figura 44 – Imagem dos membros do Skopeofonia no jantar de encerramento do *1st Symposium of the ICTM Study Group on African Musics/ 10th African Cultural Calabash*, Durban, 3 de outubro de 2015. (Da esquerda para a direita, Jorge Castro Ribeiro, Celso Lopes, Rui Oliveira, Ana Flávia Miguel, Ricardo Cabral). Fotografia de Skopeofonia.

O primeiro congresso em que o Skopeofonia participou foi o XII CONLAB – Congressos Luso-Afro-Brasileiros que teve lugar em Lisboa entre 1 e 5 de fevereiro de 2015. No momento em que tivemos conhecimento da realização do congresso discutimos a possibilidade de o Skopeofonia participar com a apresentação de uma comunicação. Este congresso, que tinha como tema “Imaginar e Repensar o Social: Desafio às Ciências Sociais em Língua Portuguesa, 25 anos depois”, pareceu aos nossos olhos uma oportunidade perfeita para o Skopeofonia fazer a sua estreia em encontros científicos. Como integrámos um Grupo de Trabalho (GT), eu fiz uma comunicação sobre a patrimonialização do Kola San Jon e o grupo apresentou uma comunicação sobre os lugares de memória na música, assinada por Susana Sardo e pelo grupo Skopeofonia (*vide* Figura 45).



**Figura 45 – Celso Lopes e Susana Sardo a apresentarem a comunicação intitulada “Património em diálogo: A construção de lugares de memória nas músicas da Cova da Moura” no XII CONLAB, Lisboa/Portugal, 3 de fevereiro de 2015. Fotografia de Skopeofonia**

Sobre a autoria das comunicações é importante ressaltar que as comunicações apresentadas em congressos no âmbito do projeto Skopeofonia são consequência de uma construção coletiva de conhecimento apesar de nem todas as comunicações estarem vinculadas ao autor “grupo Skopeofonia”. E isto acontece por razões que diferem muito de caso para caso. Em alguns casos pelo facto de o valor financeiro das inscrições nos congressos não ser financiado pela FCT quando existe mais do que um autor associado à comunicação. Por outro lado, a eventual exigência de pagar uma cota de filiação a uma associação científica (ICTM, APA; ABA, etc) constitui um óbice, uma vez que só podem inscrever-se nessas associações corporativas indivíduos que tenham o estatuto ou de profissional ou de estudante, algo que os BTP's do projeto Skopeofonia não têm. Em terceiro lugar a FCT dá indicações para que nos casos de comunicações em coautoria, apenas uma das pessoas faça a apresentação da comunicação de forma a reduzir os custos de deslocação, de alojamento, de subsídios de bolsеiros e de inscrição nos congressos. Por último, nem todas as comissões de organização de congressos aceitam um “grupo” como autor. Mas há ainda outras razões. No caso do Skopeofonia, nem sempre era do interesse dos membros do grupo participar nos congressos.

A comunicação que Susana Sardo e o grupo Skopeofonia apresentaram no CONLAB intitulava-se “Patrimónios em diálogo: A construção de lugares de memória nas músicas da Cova da Moura”. Foi uma comunicação escrita coletivamente pelos três bolseiros e por Susana Sardo na qual procuraram “(...) mostrar de que forma a música, no quadro das comunidades migrantes cabo-verdianas residentes no Bairro da Cova da Moura, define uma nova forma de pensar a cabo-verdianidade descrevendo simultaneamente um lugar de memória e de duplo diálogo: aquele que ocorre no interior do bairro e o que acontece com a sociedade de acolhimento)” (Sardo e Skopeofonia 2015). Para além da escrita da comunicação, os três bolseiros prepararam um documento audiovisual<sup>126</sup>, a partir das imagens captadas durante performances de diferentes grupos musicais e em vários espaços de diversão noturna na Kova M, para complementar a comunicação oral. O texto foi escrito coletivamente ao longo de três páginas num processo de reflexão conjunta e de escrita que umas vezes era parcelar para logo se transformar num objeto de discussão para aceder a uma versão coletiva. No entanto, no final de três páginas de texto, Celso Lopes, Ricardo Cabral e Fredson Cabral, sugeriram que o restante texto fosse escrito pelos membros “mais seniors” de forma a que eles se pudessem dedicar à elaboração do filme que iria servir de suporte à comunicação. Mais tarde ambos os produtos foram analisados e discutidos em conjunto tendo sido igualmente preparado uma apresentação em power-point cuja apresentação foi treinada coletivamente

A participação no CONLAB, que aconteceu a 3 de fevereiro de 2015, constituiu a “estreia” pública do Skopeofonia como grupo de pesquisa. Para este efeito, o grupo decidiu que a apresentação da comunicação seria feita pelo investigador Celso Lopes que orientou também a discussão que se seguiu à apresentação. É sobre o episódio que aconteceu dois dias depois que vou refletir de seguida.

---

<sup>126</sup> Este vídeo está disponível no canal do INET-md/Aveiro em [https://www.youtube.com/watch?v=XgfcogB3jk&index=10&list=PLABkJ1cxwdmelUT\\_SnVdNBFIIdbMGFDiq](https://www.youtube.com/watch?v=XgfcogB3jk&index=10&list=PLABkJ1cxwdmelUT_SnVdNBFIIdbMGFDiq)

Data	Congresso/Conferência	Local	Título	Pessoas envolvidas
j-14	Sons&Saberes PCI	Aveiro, Portugal	A patrimonialização do Kola San Jon e os seus protagonistas: partilha de músicas e de experiências	AFM, SS
j-14	Colóquio Kola San Jon Património Cultural Imaterial	Kova M, Portugal	O papel dos diferentes agentes na candidatura do Kola San Jon a Património Cultural Imaterial, após a classificação	AFM
j-14	4th Symposium of the ICTM Study Group on Applied Ethnomusicology	East London, África do Sul	“M362-P7” - Between Portugal and Brazil in the quest for ethnomusicological research methodology	AFM
a-14	ABA	Natal, Brasil		SS
a-14	Aula inaugural do Programa de Pós-graduação em Memória Social da UNIRIO	Rio de Janeiro, Brasil	Ensaio de pesquisa colaborativa em Portugal. Estudos de caso em Etnomusicologia no Bairro da Cova da Moura	SS, AFM
o-14	Fórum de doutorandos	Lisboa, Portugal	Kola San Jon, património cultural imaterial em Portugal: Etnomusicologia aplicada e experiências de trabalho de campo na Cova da Moura	AFM
o-14	Applied Ethnomusicology Presentations	África do Sul	Skopecofonia: Watch, Listen, Play and Think. Challenges in an applied ethnomusicological Project in Portugal	AFM
o-14	Culture Week Seminar	Nairobi, Quênia	Celebration of Cultural Heritage through Applied Ethnomusicology Projects	AFM, PO
f-15	XII CONLAB	Lisboa, Portugal	Patrimónios em diálogo: A construção de lugares de memória nas músicas da Cova da Moura	SS e Grupo Skopecofonia
			Patrimonializando o Imaterial em contextos de diáspora africana em Portugal e no Brasil: os casos do Kola San Jon e do Jongu	AFM
m-15	Performa'15	Aveiro, Portugal	Documentário - Kova M musika na noti	Grupo Skopecofonia
j-15	Colóquio Kola San Jon Cultura Proibida, Património Estimado	Lisboa, Portugal	Skopecofonia na Universidade (de Aveiro) e na Cova da Moura	CL, FS, RC, RO, AFM
j-15	43rd World Conference do ICTM	Astana, Cazaquistão	How To Overthrow Menaces With Music? The Case Of A Cape Verdean Community In Lisbon (Portugal)	SS
			Music To My Eyes: The Documentary Film As An Ethnomusicological Research-Publishing Medium	RO
			New ways of Engaged Ethnomusicology: Experiences in Portugal	AFM
o-15	1st Symposium of the ICTM Study Group on African Musics	Durban, África do Sul	The art of “Cimboa” – the forgotten instrument (Film)	CL, RC, RO
			A new ancient sound: Cape-Verdean music, post-colonial update and Atlantic transnational displacement	JCR
			Music in the Cape Verdean transnational diaspora: The case of Portugal	AFM
n-15	ENIM	Évora, Portugal	Painel - Skopecofonia: práticas colaborativas de construção de conhecimento em Etnomusicologia	SS, AFM

Legenda  
 AFM Ana Flávia Miguel  
 SS Susana Sardo  
 RO Rui Oliveira  
 RC Ricardo Cabral  
 FS Fredson Sanches  
 CL Celso Lopes  
 JCR Jorge Castro Ribeiro  
 PO Patricia Opondo

Tabela 4 - Listagem da participação em congressos em 2014 e em 2015



## 5.2 “Para nós o respeito é fundamental!”

Por volta da meia-noite tive conhecimento, através de um noticiário, que tinha havido um incidente na Kova M e que 5 jovens tinham sido detidos. Vários jovens foram detidos entre os quais o Flavio (rapper LBC), dirigente da ACMJ, e o Celso (rapper Kromo), bolseiro do Skopeofonia. As mensagens que recebi de pessoas do bairro também mencionavam que os jovens tinham sido agredidos pela polícia. Celso tinha sido atingido com um tiro, já tinha sido atendido no hospital e regressado à esquadra onde iria ficar detido essa noite, juntamente com os outros amigos.

Na madrugada de 6 de fevereiro eu e o Rui fomos para Lisboa. Às 8.30 da manhã chegámos no tribunal de Alfragide.

Era a primeira vez que me encontrava numa situação destas. Não fazia ideia como funcionam as audiências em casos como este, se poderia assistir, saber informações. Quando os seguranças abriram as portas do tribunal decidimos entrar. Pensámos que talvez na secretaria nos pudessem dar mais informações. Logo após passar a porta há um controle de segurança, no qual temos que dar a identificação e passar a nossa bagagem por um aparelho de raio x. Dirigimo-nos à secretaria. Expliquei a uma das funcionárias o que se passava, que não fazia ideia quais são os procedimentos habituais nestas situações. A senhora disse-nos que a audiência em princípio iria acontecer nesse mesmo dia, mas sem hora ainda prevista “terão que esperar”.

Dirigimo-nos novamente à porta do tribunal. Quando me aproximei, percebi que os seguranças estavam a falar dos jovens que tinham chegado ao tribunal e perguntei se os jovens que tinham sido detidos no incidente da Cova da Moura já tinham chegado. Disseram que sim. Um dos seguranças disse “os gajos estão lá em baixo, são cinco”, e o outro acrescentou “são oito”. Ambos se riram. Expliquei que tinha vindo de Aveiro, que gostava de saber mais informações sobre a hora da audiência e se poderia assistir porque um dos detidos era bolseiro na Universidade de Aveiro. Um dos seguranças mostrou alguma surpresa e mudou imediatamente de expressão e disse-me, num volume de voz mais baixo, “não sei a que horas é a audiência. Mas a senhora pode ficar tranquila que logo que saiba alguma coisa a aviso”.

Fomos para o espaço exterior do tribunal. Estava uma manhã muito fria mas tínhamo-nos apercebido que várias pessoas estavam a chegar. Várias pessoas juntaram-se naquele parque de estacionamento a falar do episódio do dia anterior: moradores do bairro, amigos e familiares, elementos da ACMJ e representantes do SOS Racismo. As agressões a que os jovens tinham sido sujeitos era o motivo de indignação e várias pessoas relataram o que viram quando se juntaram à porta do hospital para poderem testemunhar o estado de saúde dos amigos: “acreditas que o polícia que saiu do hospital com o Celso em ombros é o mesmo que lhe deu o tiro na perna?”, “você viram o LBC? Estava irreconhecível”, “O Tiago estava lá e filmou tudo o que se passou à porta do hospital”.



Figura 46 - Imagem das pessoas à porta do tribunal de Alfragide na Amadora, 6 de fevereiro de 2015. Fotografia de Skopeofonia

O pai, a mãe e a namorada do Celso também chegaram ao tribunal. Ficaram encostados a uma parede exterior do edifício do tribunal. Como estava muito frio e no interior do tribunal havia uma sala de espera com cadeiras e uma máquina com bebidas quentes, sugeri aos pais do Celso entrarmos. Várias outras pessoas quiseram ir também e dirigimo-nos à porta do tribunal. Eu ia à frente com os pais do Celso e com o Rui. Quando os seguranças do tribunal nos viram a caminhar em direção à porta, vieram cá fora e disseram: “Não pensem que vão entrar. Só entra aquela senhora (a apontar com o dedo para mim) e aquele senhor (a apontar o dedo para o Rui)”. Ainda expliquei que ao meu lado estava a mãe de um dos detidos, mas o segurança ignorou-me. O Rui, preocupado, veio ter comigo e disse, “mas Ana, eu dou a minha vez ao pai do Celso”. Para nós não foi fácil compreender que a resolução do problema não passava por dar a vez a ninguém. (Notas de campo, 5 e 6 de fevereiro de 2015).

No dia 5 de fevereiro de 2015 a equipa de intervenção rápida da esquadra da PSP de Alfragide fez uma patrulha ao bairro da Cova da Moura. Segundo a PSP, a carrinha da equipa foi apedrejada tendo os agentes disparado tiros para o ar. O indivíduo que alegadamente arremessou a pedra, foi interceptado pelos agentes da polícia. A equipa da PSP abandonou o bairro e levou este jovem para a esquadra de Alfragide. Segundo testemunhos de moradores e de pessoas que passaram no local nesse momento, uma mulher de 35 anos foi atingida por balas de borracha, no momento em que a polícia deteve o indivíduo.

Mais tarde um conjunto de jovens, entre os quais Flavio Almada (dirigente da ACMJ) e Celso Lopes (bolseiro do Skopeofonia), foram à esquadra de Alfragide para tentar obter informações

sobre o jovem que estava detido. Estes cinco jovens foram também detidos. De acordo com a versão da PSP, os jovens foram acusados de invadir a esquadra e, por essa razão, detidos. Segundo a versão destes cinco jovens, no momento em que chegaram à esquadra foram violentamente agredidos e, depois, detidos:

No pátio pedi para falar com o Comandante da Esquadra do CIR. Mandaram um tiro à queima-roupa para o Celso. (...) Mandaram um 2º tiro para o Celso. Os agentes começaram a dar pontapés por todo o lado, a nós 4. Algemaram-nos. (...) Deram socos e pontapés. Ficámos com a cara cheia de sangue. (...) Partiram um dente ao Miguel e a mim. Fomos levados para dentro da esquadra. (...) Os agentes ficaram assustados quando se aperceberam que Celso e eu tínhamos emprego. Ficaram assustados com o buraco que tinham feito na perna do Celso (...) (excerto do testemunho de Flávio Almada). (...) de repente, um manipula a caçadeira aponta para mim e dispara para baixo. O tiro fez ricochete e apanha-me na perna. (...) Nesse momento acerta-me o mesmo polícia com um tiro na coxa e diz logo: “este tem que ficar”. Dois polícias atiram-me violentamente ao chão e pressionam-me contra o solo. (...) Arrastam-me violentamente (rasgando o meu casaco), tentaram rebentar a minha bolsa (mas como estava atravessada no peito e braço, não conseguem) e **retiram o meu caderno de campo, os textos da apresentação do Skopeofonia (Projecto FCT com a Universidade de Aveiro)** e os outros pertences que lá tinha. (...) Logo depois trazem o Flávio fortemente agredido com um pontapé na cara. Ele estava algemado de mãos para trás e cabeça para baixo, sentado no banco. Pouco depois (...) ouço gritos do Miguel e do Paulo, pois estavam já dentro da esquadra a serem agredidos. (...) Ouvia gritos, socos e pontapés. (...) Pisavam-nos, chutavam-nos sempre que passavam por nós e diziam que aqui quem manda são eles e que nós iríamos desaparecer, nós, a nossa raça e o nosso bairro de merda, diziam eles (excerto do testemunho de Celso Lopes, (*vide* Anexo 11))

Como é possível perceber há diferentes versões da história e, nos dias que sucederam este episódio, várias estações televisivas e vários jornais fizeram a cobertura do caso. As diferentes versões ou, pelo menos, o enfoque que os jornalistas davam a determinadas questões era muito diferente. Segundo os moradores e dirigentes da ACMJ, há casos de jornalistas que tentaram mostrar os dois lados da história. Mas isto não aconteceu em todos os meios de comunicação social. A direção da ACMJ e os jovens em questão começaram a preparar uma série de ações: 1) de denuncia das agressões a que os jovens foram sujeitos, 2) de divulgação do sucedido a diversas instituições e organismos e, ainda, 3) de debate, de discussão e de sensibilização para este tipo de problemas.

A ACMJ, com a ajuda de diversas pessoas e diversos testemunhos preparou um documento no qual é feito um relato do episódio a partir da descrição das pessoas que testemunharam a ação da PSP no bairro e a partir da descrição que os jovens detidos fizeram sobre o comportamento de agentes da PSP. Este relato bem como um outro texto de apelo escrito pela ACMJ foi enviado a diversas pessoas, organizações e instituições tais como a

Embaixadora de Cabo Verde em Portugal e a outras pessoas da Embaixada de Cabo Verde em Portugal, a ministra cabo-verdiana Fernanda Fernandes, jornais e estações televisivas cabo-verdianas e o grupo Skopeofonia, entre outros.

A ACMJ recebeu o apoio e solidariedade de diversas pessoas e instituições. Nalguns casos, essas pessoas escreveram textos e cartas nos quais condenam comportamentos daquela natureza e fazem um apelo para que seja aberto um inquérito pela Inspeção-Geral da Administração Interna no sentido de ser apurada a responsabilidade pelos atos de agressão. A eurodeputada Ana Gomes, por exemplo, dirigiu uma carta (*vide* Anexo 12) à ministra da administração interna, Anabela Rodrigues, na qual mostra a sua preocupação pelos relatos das vítimas bem como a manifesta a importância da ministra intervir para que comportamentos como este não se repitam. O fotógrafo Rui Palha fez uma reportagem fotográfica que publicou na sua página do Facebook (*vide* Figura 47 e Figura 48).



Figura 47 - Imagem dos jovens da Kova M, após terem sido libertados à saída do tribunal a serem entrevistados por jornalistas de uma estação televisiva, 7 de fevereiro de 2015. Fotografia de Rui Palha



**Figura 48 - Imagem de Celso Lopes a ser recebido por familiares e amigos após ter sido libertado, 7 de fevereiro de 2015. Fotografia de Rui Palha**

Também o grupo Skopeofonia divulgou e entregou à ACMJ uma carta na qual retrata Celso Lopes enquanto bolseiro do projeto e mostra indignação pelos relatos das agressões. Aos meus olhos, esta carta representa um exemplo do que Svanibor Pettan afirma quando se refere à prática de etnomusicologia com resposanbilidade social.

“Para nós o respeito é fundamental!” (Celso Lopes – Kromo)

No passado dia 3 de fevereiro, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Celso Lopes (Kromo di Ghetto) estreou-se publicamente como investigador ao apresentar no âmbito do XII Conlab (Congresso Luso-Afro-Brasileiro) uma comunicação intitulada: *Patrimónios em diálogo: A construção de lugares de memória nas músicas da Cova da Moura*. Embora tenha sido ele a tomar a palavra e a orientar as respostas à discussão que se seguiu a esta apresentação, a comunicação foi feita em nome coletivo, subscrita pelo Skopeofonia: um projeto de investigação em Etnomusicologia participativa, que decorre na Cova da Moura e na Universidade de Aveiro desde julho de 2013, e que incorpora diversos investigadores com experiências académicas e de caboverdianidade diferentes. Celso Lopes é um dos 3 moradores do Bairro da Cova da Moura que integra a equipa de investigação deste projeto no âmbito do qual tem desenvolvido várias atividades de pesquisa e produzido diferentes documentários audiovisuais como este:

<https://www.youtube.com/watch?v=GM5Xcztt1Q>

Interpelado por uma investigadora presente no CONLAB sobre o eventual conflito que poderia existir entre a comunidade de proveniência maioritariamente africana residente na Cova da Moura e a comunidade imigrante brasileira, Celso Lopes respondeu assim: “*Sabemos que o conflito é um tema importante e atual no âmbito das ciência sociais e humanas. Mas tanto quanto é do meu conhecimento, até hoje não me*

*consta que tenha havido qualquer conflito entre a comunidade cabo-verdiana e a brasileira. Ali no Bairro baseamo-nos muito no respeito. Para nós isso é muito importante. O respeito e a partilha. E nós respeitamos a comunidade brasileira como eles nos respeitam também. Nós partilhamos a música deles e eles a nossa. Para nós o respeito é fundamental.”*

Celso Lopes não adivinharia que 3 dias depois vários membros da comunidade portuguesa, com a qual partilha não só a nacionalidade como o chão que habita, lhe iriam faltar ao respeito! Na verdade, este princípio do respeito que Celso Lopes tanto reiterou na sua resposta, parece não existir por parte da maior ameaça ao quotidiano pacífico do Bairro da Cova da Moura: a polícia, alguns jornalistas e a sua necessidade de dominação. Celso e tantos outros, como ele, moradores no bairro, são hoje indivíduos com uma capacidade de argumentação que escapa à polícia e a grande parte dos agentes da comunicação social. Não podendo contra-argumentar – porque não conhecem os argumentos da palavra e muito menos os do respeito – a polícia responde com agressão física procurando calar e alimentar o medo. Os jornalistas – alguns jornalistas – respondem com mentira e desconhecimento! E sobre isto Daniel Oliveira já disse tudo.

Polícias e jornalistas mais não fazem do que alimentar a revolta não só do Celso mas de todos nós. Recusamo-nos a aceitar ser representados por polícias e jornalistas como estes! E perguntamo-nos se as suas ações teriam sido as mesmas se não tivessem sido interpelados por moradores da Cova da Moura. Polícias e jornalistas têm como missão zelar e proteger os direitos de TODOS os cidadãos para bem da democracia e da liberdade. E acreditamos, como base no respeito, que existem muito mais polícias e jornalistas em Portugal que seriam incapazes de bater, mentir, agredir e usar de armas, contra o argumento da palavra e da razão, sem preconceitos. Esses são os nossos interlocutores. Aqueles – os mesmo que amparam o Celso à saída do hospital onde foi retirar a bala que eles próprios lhe acabaram de infligir – só conhecem o poder do medo e da agressão. Não nos merecem, portanto, qualquer respeito!

Skopeofonia

(Álvaro, Sousa, Ana Flávia Miguel, Fredson Sanches, Jorge Castro Ribeiro, Laize Guazina, Óscar Mealha, Ricardo Cabral, Rui Oliveira, Rui Raposo, Susana Sardo)

7 de fevereiro de 2015

## Conclusões Parciais

“When we became independent, all we had was people,” said Abraão Vicente, the newly appointed culture minister and an artist and poet himself.

“Today, all we export is music, maybe because it was always the easiest art,” added Mr. Vicente, whose wife is a prominent Cape Verdean singer who uses the name Lura. “You don’t need any material to sing” (Rothschild 2016).

A música como principal “fonte” de riqueza de Cabo Verde é o tema de uma reportagem publicada no jornal New York Times. As declarações do Ministro da Cultura e das Indústrias da Música de Cabo Verde, um dos raros países em que o número de emigrantes é superior ao número de residentes, vêm confirmar algo que constitui tema de reflexão para vários investigadores que desenvolvem pesquisas sobre o papel da música na diáspora cabo-verdiana.

Assim, parece importante acrescentar às palavras de Abrão Vicente que desde a independência do país, Cabo Verde continua a ter pessoas sem as quais não seria possível a existência dessa música que tanto enriquece a imagem e a economia do arquipélago. E isso deve-se a todos os cabo-verdianos: os que ficaram e os que saíram de Cabo Verde. Neste contexto, podemos dizer que a base territorial da produção da música cabo-verdiana não se limita ao arquipélago mas expande-se aos países por onde se distribui a diáspora cabo-verdiana, igualmente exportadores de música com o rótulo “Cabo Verde”.

O bairro da Cova da Moura é um exemplo paradigmático desse processo. O trabalho de pesquisa desenvolvido pelo projeto Skopeofonia permitiu compreender que o perfil da Kova M - claramente relacionado com uma certa “africanidade” e cabo-verdianidade - e a oferta periódica e diversificada de música em espaços de diversão noturna colocam o bairro no mapa de um roteiro transnacional de atuação dos músicos cabo-verdianos e, ao mesmo tempo, de “exportação” de música com etiqueta cabo-verdiana.

O lugar da produção musical na Kova M no contexto da diáspora, pode ser analisado a partir de três perspetivas diferentes. A primeira incorpora exemplos de músicos “do bairro”, como Tony Fika, cuja carreira adquire visibilidade através da performance em discotecas em Portugal, em França e na Holanda. Os trabalhos discográficos destes artistas são frequentemente produzidos em estúdios de pequena dimensão, frequentemente alheios aos corredores da indústria, e editados com etiquetas próprias. Ou através do exemplo de músicos exteriores ao bairro, que são contratados para atuarem periodicamente na Kova M. Tal como referiu a proprietária do Café Princesa e do Café João Roque, os seus clientes preferem os músicos que vêm de fora como Tito Paris e grupos como os Ferro&Gaita. A circulação de música e de músicos acontece nos países europeus onde a diáspora cabo-verdiana adquire maior expressão (Portugal, França, Holanda, entre outros) e em Cabo Verde. Nesta circunstância, trata-se de artistas que ocupam um lugar de destaque no contexto das indústrias da música, nomeadamente através da vinculação à “etiqueta” Lusafrika - líder do mercado comercial de música cabo-verdiana. No que diz respeito ao Kova M, e nestes casos, a música parece desempenhar um papel importante na economia local e na dinâmica de construção da imagem de um bairro desejado e com “fama” por proporcionar momentos de lazer e de fruição de música cabo-verdiana.

A segunda perspetiva, diz respeito aos exemplos de artistas como o rapper OG para os quais as plataformas web de partilha de música estabelecem o principal meio de “exportação” de rap

crioulo. Nestes casos o músico não recebe qualquer compensação financeira pelo seu trabalho pois a mensagem que procuram transmitir através da música adquire um valor superior ao próprio dinheiro. Aqui, a palavra cantada e falada – que tanto caracteriza o género rap - constitui uma forma de conscientização – na aceção proposta por Paulo Freire – buscando retratar o bairro a partir de dentro, através de um repertório sensível onde a opressão por parte de poderes exteriores ao bairro constitui um tema comum. O facto de ser composto e performado em crioulo mostra que se trata de uma ação para consumo interno, ou seja, para ser partilhada entre os próprios cabo-verdianos. E nesse sentido ela pode ser considerada como um dispositivo de auto-empoderamento.

A última perspetiva diz respeito aos exemplos do grupo de Kola San Jon e do grupo de Batuque Finka-Pé, que no contexto do bairro corporizam uma dupla embaixada: a de Portugal quando se apresentam fora do país, e a de Cabo Verde, quando atuam dentro de Portugal. Atuam também como uma espécie de agregadores da comunidade cabo-verdiana em geral uma vez que representam práticas performativas que são entendidas por todos como matriciais e “ancestrais” para o entendimento da cultura cabo-verdiana. Nestes casos, a circulação de música e de músicos acontece em “palcos” diferentes dos anteriormente referidos e com conexões precárias ao universo das indústrias da música. Estes grupos têm uma forte presença no espaço público e em eventos realizados no bairro, bem como em espaços exteriores que acolhem atividades de perfil diversificado e sem qualquer ligação exclusiva a uma imagem de “africanidade” ou de cabo-verdianidade. Refiro-me, por exemplo, à performance do grupo de Batuque Finka Pé no âmbito de um “Ciclo de concertos explicados às famílias” que aconteceu num auditório no Estoril (*vide* Figura 49).





Figura 49 - Cartaz do "Ciclo de concertos explicados às famílias" no qual o grupo de Batuque Finka Pé participou.

O **mapeamento das práticas musicais** no bairro Kova M permitiu aceder a **formas de entendimento sobre o espaço e os seus problemas** que foram centrais para a reflexão sobre o papel da música como mecanismo central para a reversão da imagem negativa que o bairro adquire no exterior. Este entendimento resulta de um processo que inclui a construção de um grupo de pesquisa que integra indivíduos com experiências diferentes e a adoção de abordagens metodológicas que congregam momentos de discussão e de reflexão coletiva com diferentes práticas de pesquisa e de ação partilhadas pelos diferentes indivíduos. Como refere Susana Sardo, “Yo creo que Skopeofonia adopta en su praxis, aunque de manera parcial, todas las adjetivaciones que hoy presenta la etnomusicologia” (Sardo 2015). Neste contexto, e como sustenta Rui Oliveira (2015), a **produção de conteúdos audiovisuais** desempenhou um papel importante enquanto instrumento de trabalho e de diálogo e enquanto prática para uma etnomusicologia partilhada. Mas foi através da partilha de diferentes saberes e experiências sobre música que a prática do Skopeofonia nos permitiu questionar **o papel da música e dos saberes sensíveis na construção do conhecimento em etnomusicologia**. Ao refletir sobre as práticas de investigação protagonizadas pelo Skopeofonia, Susana Sardo refere que:

Nuestra experiencia hasta ahora nos muestra que los distintos saberes y experiencias que cada una acumula sobre la música, como músico, como cabo-verdiano y como portugués, cuando compartidos, nos permiten llegar a lugares que no serían posibles sin este cuadro tan diverso de miradas y de

experiencias. Y, simultáneamente, producen cambios en todos nosotros potenciando una aproximación cada día más fuerte a distintos mundos que cada uno representa (Sardo 2015).

Neste sentido, Susana Sardo refere que a experiência com o Skopeofonia nos permitiu compreender que é “posible legitimar nuevas prácticas de investigación” que a investigadora designa por **práticas de investigação partilhada**. Mas as abordagens metodológicas do Skopeofonia permitem, ainda, aceder a outras formas de entendimento das quais a produção de **auto-conhecimento** (sobre os pesquisadores) em geral, e a escrita desta tese, em particular, são alguns exemplos. Neste caso, a minha dupla condição de investigadora fez-me olhar para o próprio Skopeofonia como universo de observação e questionar as abordagens metodológicas em etnomusicologia através das minhas diferentes experiências e que envolveram, para além do próprio Skopeofonia, o Musicultura, o AMD Program, a minha experiência de investigação com o trabalho que desenvolvi no mestrado e o processo da construção do dossier de candidatura do Kola San Jon a PCI.

Quando tive que abandonar praticamente todas as ações de investigação para me dedicar à escrita da tese tive a forte sensação de afastamento do terreno e, ao mesmo tempo, de regresso a um ambiente que me é francamente familiar: a academia. A percepção de que regressar a “casa” representa, para cada um de nós, regressar à condição inicial induziu-me a refletir sobre o modo como designamos os diferentes membros do Skopeofonia, isto é, investigadores. O uso da terminologia investigador ou pesquisador nestes contextos é muito influenciada pelas propostas de Paulo Freire e Orlando Fals Borda como estratégia para alcançar uma suposta horizontalidade na qual a diluição de hierarquias é essencial. Ao refletir sobre o “projeto da epistemologia” e sobre o surgimento de propostas alternativas a esse projeto, no quadro das quais o apelo às epistemologias do sul subscrito por Boaventura Sousa Santos tem uma relevância especial, João Arriscado Nunes (2009) mostra como as propostas mais radicais de alguma forma evidenciam dificuldades em pensar sobre a construção de conhecimento a partir de um centro que não inclua os paradigmas da ciência:

Recorde-se, a título de exemplo, que Harding (1998) defende a utilização do termo ‘ciência’ para caracterizar outros modos de conhecimento e valorizá-los perante a desqualificação que deles é promovida pela ciência moderna e eurocêntrica. Ainda que compreensível enquanto parte de uma estratégia de afirmação do valor e da dignidade de outros modos de conhecimento, esta posição pode ter como consequência o reforço da autoridade epistémica da ciência, contribuindo para a sua ampliação, em lugar de problematizar a própria adoção da ciência e do conhecimento científico como padrão para aferir a validade e dignidade de todas as formas de conhecimento. A crítica de

Harding mostra, assim, a dificuldade em sair do quadro que o debate epistemológico definiu para a compreensão do que conta como conhecimento” (Nunes 2009: 222-223).

O desconforto que sinto com o uso da terminologia “investigador” está metaforicamente representada no regresso a “casa” que referi anteriormente. Se, por um lado, o uso desta terminologia foi compreensível e socialmente importante “como estratégia de afirmação do valor e da dignidade” (Nunes 2009: 223) em episódios como o que relatei acerca da detenção de Celso Lopes, por outro lado, parece acentuar o “reforço da autoridade” académica quando, ao concluir o projeto Celso Lopes, Ricardo Cabral e Fredson Cabral regressaram à sua condição de desempregados e eu regresso à minha condição investigadora e de estudante de doutoramento, da qual a escrita desta tese faz parte.

Paulo Freire sugere o silêncio significativo como ferramenta que permite romper com a passividade dos indivíduos no sentido de construir uma atitude crítica e, desta forma, poderem contribuir para transformações sociais. Ao concluir o projeto Skopeofonia revisei as gravações das entrevistas realizadas aos indivíduos que se candidataram às bolsas de técnicos de investigação. A transcrição que apresento de seguida refere-se a um excerto da entrevista a Celso Lopes:

Celso Lopes – “Como nasci aqui no bairro eu sei como o bairro cresceu, como foi e como está. **Sei que o bairro é um bairro com imenso potencial.** Sempre foi e sempre será. O potencial basicamente são as pessoas. Também tenho a noção, não posso ser hipócrita, **também tenho a noção que o bairro geograficamente está muitíssimo bem localizado.** (...) Mas as pessoas aqui do bairro são pessoas que têm imenso potencial. Um dos únicos entraves que eu vejo sempre é sermos **estigmatizados** e sermos considerados inferiores ao resto das pessoas só porque somos aqui do bairro e também porque, pronto, somos.... neste caso eu sou filho de imigrantes. **Somos filhos de imigrantes e não somos vistos como pares.** Quando houve a cerimónia para assinar o acordo dos bairros críticos (Cova da Moura, Vale da Amoreira e Bairro do Lagarteiro) a câmara pediu que houvesse uma atuação. A ACMJ pediu a dois jovens que fizessem uma música para a cerimónia. **“A minha música foi uma música crítica perante a atitude desde sempre da Câmara municipal,** com o Joaquim Raposo nesta altura porque nunca quis saber realmente das pessoas do bairro e nunca quis sequer sentar-se à mesa para falar. **Na altura estava a tirar um curso de mediador socio cultural aqui no bairro e estava a par da situação porque também me interessa pelas coisas do bairro.** E eu escrevi essa música passo a passo. Perante aquilo que eu sabia, escrevi passo a passo. Quando cantei essa música, assim quando eu saí, veio logo um batalhão de jornalistas perguntar se era realmente verdade aquilo que eu tinha acabado de dizer. (...) e depois no dia a seguir saiu na capa do jornal que era tudo mentira e que foi uma obra da associação que lhe tinha dado o papel com a letra para a mão para eu poder falar aquilo que eu falei. (...) **Quando comecei a fazer rap fazia sempre em português.** Só que houve uma altura que... porque eu sempre estudei em Lisboa e a certa altura da minha vida eu não conseguia falar crioulo como os meus colegas .... só que houve uma altura da minha vida que não conseguia falar o crioulo como o meu irmão, como os meus primos porque falava tanto português que até me sentia limitado. **Quando aconteceu aqui um incidente trágico aqui no bairro, um agente da PSP** alvejou fatalmente um jovem pelas

costas aqui no bairro... **Aí surgiu um sentimento de revolta**, “porque é que eu estou a cantar em português se as pessoas não se preocupam com aquilo que estou a dizer?” **Então mais vale eu cantar em crioulo para poder alertar a minha população aqui porque eles é que têm que ser a prioridade**. Perante aquela situação foi aquilo que eu senti” (Celso Lopes, 12 de dezembro de 2013).

Através deste texto é possível perceber que se trata de um indivíduo com uma profunda sensibilidade em relação ao universo do bairro que habita. Esta sensibilidade permite que o Celso Lopes tenha uma atitude crítica e ativa perante a realidade que o rodeia. A sua música constituiu o modo como Celso decidiu contribuir para a construção de uma realidade social diferente. Este testemunho de Celso Lopes não é um caso isolado. Neste contexto, fará sentido (no quadro da Kova M) pensar na aplicação do silêncio significativo enquanto ferramenta de transformação social? Num quadro onde a consciência de si e a ação política definem as ações humanas quotidianas, e onde as práticas associadas à música adquirem um valor de discurso reivindicativo e de auto-empoderamento, quais são os limites de projetos como o Skopeofonia? Não estaremos, de alguma forma, a contribuir para amplificar uma ação paternalista que mais não faz do que gerar uma opressão epistémica que usa o “conhecimento científico como padrão para aferir a validade e dignidade de todas as formas de conhecimento”? (Nunes 2009: 222-223).

## **CONCLUSÕES**

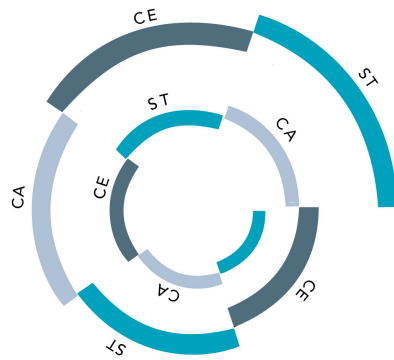
**Skopeologias** é uma palavra inventada para representar os processos de construção do conhecimento em etnomusicologia a partir da reflexão sobre as práticas protagonizadas pelo Skopeofonia. Este projeto define o corolário de um histórico de pesquisa que vinha desenvolvendo desde 2006 a partir do momento em que decidi dedicar a minha investigação à música de Cabo Verde e em especial à sua condição migrante e diaspórica. O percurso que tomou a minha investigação define-se por uma progressiva imersão no terreno – primeiro dedicada à etnografia do Kola San Jon, depois à sua patrimonialização e finalmente ao projeto Skopeofonia – que define igualmente uma progressiva adoção de práticas de pesquisa-ação participativa, em estreita colaboração com as pessoas que eram as detentoras das músicas que me interessava estudar.

Este processo de imersão no terreno foi acompanhado e influenciado por outras experiências e outras práticas. Na tentativa de aprofundar o conhecimento sobre os aspetos metodológicos associados ao papel do investigador encontrei, no trabalho desenvolvido pelo etnomusicólogo Samuel Araújo com o grupo Musicultura, uma fonte de inspiração. Deste modo, solicitei a sua coorientação para o projeto de doutoramento, que incluiu um período de seis meses de trabalho de formação e de iniciação aos métodos de pesquisa-ação participativa com o grupo Musicultura sediado no conjunto de favelas da Maré. No Rio de Janeiro, a observação do quotidiano do Musicultura permitiu-me compreender a dinâmica de um grupo de pesquisa participativa que envolve pesquisadores locais e pesquisadores da universidade. Aos meus olhos, mostraram-se particularmente relevantes as reuniões semanais de discussão, como espaço para discutir, refletir, pensar e decidir coletivamente as ações, através de um diálogo horizontal e democrático. Estes momentos desempenham um papel fundamental para os pesquisadores do Musicultura, no sentido em que representam a possibilidade de uma cidadania ativa e socialmente transformadora.

Mais tarde, em 2014, trabalhei durante um mês com a equipa do AMD Program na UKZN, Durban - África do Sul. Esta experiência foi muito diferente da anterior porque se trata de um programa de formação académica. Em Durban participei em atividades académicas e partilhei o quotidiano com alguns membros do AMD Program. Este curso de graduação e pós-graduação, criado pela etnomusicóloga Patricia Opondo, constitui um caso singular. A forte componente performativa, o repertório, os projetos com a comunidade, a componente de pesquisa, o perfil do corpo docente e a criação de redes emocionais estabelecem o modo como a investigação e o processo educativo são operacionalizados. O perfil dos jovens que

frequentam este programa – provenientes de contextos económica e socialmente fragilizados - e a participação dos intervenientes do universo de estudo no processo de construção do conhecimento, estabeleceram uma ponte com o Musicultura e com o Skopeofonia.

De forma consciente fui adoptando um modo de agir que procurava não ser apenas emancipador para mim mas também para as pessoas no terreno e, em muitos casos, trabalhando de forma participada para a emancipação. Tínhamos em comum uma relação muito particular com a música sendo que não partilhávamos, como músicos, o mesmo tipo de repertórios. Digamos que as pessoas da Kova M, enquanto tamboreiros, rappers, dançarinos, cantores ou guitarristas, e eu, enquanto pianista e amante de música cabo-verdiana, partilhámos através da música diferentes saberes. Enquanto músicos e cabo-verdianos a viver em Portugal, estas pessoas partilharam comigo os saberes das experiências de migração, os valores estéticos das suas músicas, o saber-fazer associado à prática instrumental e à performance, os valores éticos associados à cabo-verdianidade, as suas histórias de vida, as suas casas, as suas famílias. Enquanto investigadora e portuguesa, partilhei os saberes associados à minha experiência de portugalidade, a minha família, a minha história de vida e, também, partilhei os saberes associados à academia. Partilhei os saberes académicos que fui construindo a partir de todos os saberes que partilhámos. Neste processo de troca e partilha de saberes, produzimos saberes que foram transformadores para todos os indivíduos envolvidos. E estes saberes transformadores alimentam novos saberes da experiência e novos saberes académicos. O caso do Kola San Jon, é um exemplo paradigmático deste processo.



**Figura 50 – Representação gráfica de Skopeologias**

Com base no estudo da música na Kova M, o uso de práticas participativas promoveu uma partilha de saberes cuja permeabilidade nos deu acesso a diferentes modos de contruir o conhecimento. Digamos que o conhecimento acadêmico (CA) ao coabitar com o conhecimento da experiência (CE) produziu saberes transformadores (ST) que fomentaram a construção partilhada de novos conhecimentos acadêmicos e de novos conhecimentos da experiência, num sistema sustentável. A partir das experiências práticas do Skopeofonia construí um modelo teórico que denomino por Skopeologias (*vide* Figura 50).

### **Os limites da pesquisa-ação participativa**

Tenho vindo a salientar que foi a partir da reflexão sobre as práticas que cheguei aos processos de construção partilhada de conhecimento em etnomusicologia, que designo por Skopeologias. A que práticas me estou a referir?

O universo de ação do Skopeofonia foi pensado a partir da premissa de que o conhecimento é construído coletivamente através do diálogo entre a experiência e a academia. Nesta construção estão envolvidos, portanto, indivíduos que habitam os dois mundos, atrás referidos, numa lógica de entendimento em que todos os saberes têm validade e não estão hierarquizados. Este é o princípio que regulou as nossas práticas onde se incluem a formação, a investigação, o fazer musical, a escrita, o audiovisual e a auto-representação.



No Skopeofonia, a **formação** aconteceu nos dois sentidos: (1) os investigadores académicos beneficiaram de formação em perspetivas e saberes locais, (2) os investigadores não académicos beneficiaram da formação em ferramentas académicas – técnicas de trabalho de campo, organização de arquivos e ferramentas audiovisuais. As cerca de 200 reuniões, que se traduzem em 600 horas de trabalho coletivo e de reflexão ocuparam um lugar central e vital nas práticas do Skopeofonia. Referi, no capítulo 5, as vantagens desta prática e o modo como aconteceu. Quero agora realçar a dificuldade que encontrámos em conciliar as nossas vidas privadas e o trabalho na academia com as reuniões do Skopeofonia.

As ações de **trabalho de campo** incluíram: **entrevistas, participação e observação em eventos e, registos audiovisuais**. A preparação da aplicação das entrevistas aconteceu em diversas etapas e contou com a participação de vários investigadores. O nosso objetivo inicial era o de produzir um mapeamento da música na Kova M, pelo que iniciámos este processo com a observação de um mapa do bairro. A marcação de lugares simbólicos e de lugares nos quais a música acontece, como cafés e restaurantes, espaços privados, espaços das associações ou espaços públicos transformou a aparência de um mapa “com ruas e edifícios” num mapa marcado pela música onde a circulação de músicas e de pessoas oferece uma outra imagem do bairro, de perfil humano e sonoro. Esta perceção fez adivinhar um trabalho de campo longo. Assim, o grupo elaborou um guião aberto para aplicar coletivamente e decidiu quais os indivíduos que iria entrevistar. A escolha destes indivíduos foi orientada por Celso Lopes, Ricardo Cabral e Fredson Cabral. Nesta prática, destaco o modo como as entrevistas foram aplicadas coletivamente e a avaliação constante desse processo.

A participação e observação de eventos foi quase sempre acompanhada do registo audiovisual. Neste processo, a presença de investigadores residentes no bairro a “manipularem” uma câmara constituiu uma espécie de cartão de “livre trânsito” que legitimamente se assumiram como representantes da Universidade de Aveiro no próprio bairro que habitam.

**A organização e/ou participação em eventos culturais** amplificou a colaboração com a ACMJ. Num momento histórico em que o grupo de Kola San Jon ganhou visibilidade, assistimos ao desenrolar de várias ações no sentido de promover o grupo de Batuque Finka Pé. A solicitação para apoiar logisticamente o grupo de Batuque foi acolhida por Ricardo Cabral, pela identificação estética que sente com esta prática musical. No entanto, esta colaboração rapidamente se transformou numa participação mais assídua e mais estreita, que culminou com a incorporação de Ricardo Cabral como músico e compositor num concerto

do Finka Pé. O **fazer música** também se configura, assim, como uma prática do Skopeofonia que aconteceu de forma planeada – através de uma oficina de música dedicada ao Skopeofonia coordenada por Paulo Maria Rodrigues na UA – e de forma imprevista. A colaboração em eventos culturais organizados pela ACMJ e os desdobramentos provocados por essa colaboração, tal como o que acabei de referir, não foram casos isolados. Resumidamente, o Skopeofonia participou em eventos como: Kova M Festival, Festa de Kola San Jon, aniversário da ACMJ, workshops de Batuque, espetáculos do grupo de Batuque Finka Pé, workshop de cimboa, marchas populares, comemoração dos 40 anos do 25 de Abril, entre outros. Esta ação do Skopeofonia constituiu uma das práticas que mais visibilidade lhe conferiu no bairro e desempenhou um papel importante de solidariedade, ao mesmo tempo que aproximou todos os membros do Skopeofonia dos habitantes da Kova M.

Uma das práticas à qual os investigadores não académicos dedicaram mais tempo foi a **produção de conteúdos audiovisuais**. A proximidade do universo musical destes investigadores - marcado pelo rap e pela produção de videoclips – com o audiovisual e, a plataforma de diálogo e interlocução que as ferramentas audiovisuais oferecem - com a academia, com os colaboradores de “terreno” e com a própria ACMJ -, configuraram esta prática como um argumento valioso para uma **etnomusicologia visual** e para uma etnomusicologia baseada em **práticas de investigação partilhada** (Sardo 2015).

O perfil participativo do Skopeofonia configurou-se como um “cenário” ideal para a **troca de experiências com outros investigadores** que, na maioria das situações, aconteceu de “fora” para “dentro”. O skopeofonia acolheu alguns investigadores estrangeiros, dos quais destaco a etnomusicóloga Patricia Opondo que acompanhou as nossas atividades durante um mês e meio. A troca de experiências também aconteceu com o Professor Samuel Araújo, enquanto consultor internacional do projeto, e com investigadores do Musicultura. Uma parte da equipa brasileira deslocou-se a Portugal em três ocasiões diferentes e o Skopeofonia acompanhou as atividades do Musicultura durante quinze dias no Rio de Janeiro.

A prática de **produção de textos** coletivos esteve sempre muito vinculada à prática de **participação em eventos académicos**, apesar de o primeiro exercício de escrita coletiva ter acontecido a propósito de uma solicitação da ACMJ que pretendia divulgar o Skopeofonia através do seu website. A escrita coletiva de comunicações para apresentar em congressos não havia sido prevista no projeto inicial. A esta prática, associou-se também a prática de produção de conteúdos audiovisuais que acompanhou várias comunicações orais. Mas a participação em

congressos também aconteceu - por decisão dos investigadores não académicos - através da apresentação exclusiva de conteúdos audiovisuais, isto é, filmes documentários.

A **presença em momentos de crise**, como o episódio da detenção de um dos membros da equipa que descrevo no capítulo 5, é uma prática não desejada por nós mas inerente à nossa condição humana. Este episódio gerou a escrita de um outro texto coletivo que se enquadra no que Svanibor Pettan designa como etnomusicologia com responsabilidade social. Por outro lado, o modo como a “etiqueta” investigador do Skopeofonia confere “valor” mostra que a responsabilidade social vai muito para além das eventuais ações que possamos protagonizar e encerra-se no simples facto de o Skopeofonia existir.

Este resumo mostra uma constelação complexa de diferentes modos de fazer e agir na qual as práticas protagonizadas pelo Skopeofonia podem acontecer de forma isolada tal como podem acontecer simultânea e paralelamente, sendo que algumas se mostraram permeáveis e geradoras de novas práticas. É através da adoção das diferentes práticas que o Skopeofonia se configura no que Susana Sardo designa por práticas de investigação partilhada (Sardo 2015).

Num quadro em que o conhecimento é construído de forma partilhada, de que forma um projeto como o Skopeofonia pode acolher uma estudante de doutoramento?

Desde que iniciei o doutoramento, duas das questões que me preocuparam e para a quais só muito tardiamente encontrei uma solução, eram: (1) como articular uma investigação realizada a partir de práticas participativas (por definição coletivas) com uma investigação com vista à obtenção de um grau académico (por definição individual) e, (2) como escrever uma tese de doutoramento neste enquadramento.

A realização de projetos de pesquisa-ação participativa - ao envolver indivíduos da academia e exteriores a ela na aceção proposta por Paulo Freire e Fals Borda - encerra em si uma contradição. Se aceitarmos a proposição de que há sempre um momento em que cada um de nós regressa à sua condição inicial, o académico, pela natureza da sua profissão e todas as tarefas que lhe estão inerentes e, ainda, porque ser investigador faz parte de si enquanto indivíduo, irá enfrentar a inevitabilidade de construir conhecimento a partir das experiências em que participou - neste caso, coletivas. Se não aceitarmos a proposição anterior colocam-se, aos meus olhos, duas hipóteses: (1) o académico transforma-se num “outro” e, (2) a etnomusicologia poderá estar a produzir o argumento que promoverá a sua própria extinção.

Recordo-me que, um ano antes do momento em que escrevo estas palavras, comentei com a minha orientadora que desejava abdicar do doutoramento, continuar a fazer o que faço e a ser quem sou. Esta, era uma equação sem solução. Escrever esta tese significa, portanto, que concordo com a proposição atrás referida e que reconheço **os limites da pesquisa-ação participativa**. Neste sentido, optei por não “abusar do outro” - porque sou eu quem vai obter o grau académico - e “afastar-me”, na medida do possível, durante o processo de escrita. É sobre o processo de escrita etnográfica que vou refletir de seguida.

### **A etnografia enquanto argumento para a discussão da teoria**

A etnografia é um argumento para a discussão da teoria, sobretudo para a discussão sobre o processo de conversão do método em práticas. A escrita etnográfica nasce a partir do mundo do sensível do qual o olhar e a escuta adquirem, neste contexto, especial importância. Tal como referi no capítulo 2, Clifford Gertz e George Marcus (1986) propõem a diluição da fronteira entre escrita académica e escrita literária, entre arte e ciência. Gertz explica que o crescimento de uma certa “literaturidade” na etnografia “(...) appears as much more than a matter of good writing or distinctive style”. Os processos literários, prossegue, “affect the ways cultural phenomena are registered (...) to the ways these configurations “make sense” in determined acts of reading” (Gertz 1986: 4). Desta forma, neste trabalho optei pela inserção de longas transcrições, sempre que considere que as “vozes” das pessoas eram essenciais para o leitor interpretar sem a minha mediação ou para mostrar o modo como essas “vozes” moldaram a ação dos investigadores. Neste último caso estou a referir-me, por exemplo, à transcrição da reunião em que os membros do grupo de Kola San Jon visualizaram e discutiram uma versão do filme documentário. Optei, também, por incorporar múltiplas etnografias que dialogam entre si, que dialogam com a teoria e com as quais também dialoguei. Por fim, optei por juntar as imagens que dão visibilidade a vários indivíduos que participaram em todo o processo sendo que o meu desejo era poder “mostrar” todos os indivíduos que, de alguma forma, participaram nesta jornada. Esta impossibilidade foi uma das “lições” que aprendi com o processo de construção do documentário do Kola San Jon.

Tendo a consciência de que a escolha do que mostro e do que omito parte de um recorte do meu próprio olhar a partir do qual construo o meu argumento, procurei fazer um exercício de escrita dialogante entre as teorias e as práticas.

Ao decodificar para recodificar (Gertz 1986), a etnografia transforma-se numa poderosa “arma” entre sistemas de significados constituindo-se como um exercício de responsabilidade social. Ao “regressar a casa”, a escrita etnográfica constituiu um dos enormes desafios. O contributo teórico de Skopeologias foi possível através do diálogo entre múltiplas etnografias que se configuram num quadro em que **a etnografia é um argumento para a discussão da teoria**. Com inspiração na terminologia usada por Paulo Freire, encontrei no exercício do que designo por **escuta significativa** a solução possível para responder ao desafio da escrita etnográfica, que desejo com responsabilidade social. Paulo Freire sustenta que “a sociedade dependente é, por definição, uma sociedade silenciosa. Sua voz não é autêntica, mas um simples eco da voz na metrópole. De todas as maneiras, a metrópole fala e a sociedade dependente escuta (1980: 65). Para este educador, a Educação Popular consiste em romper o silêncio, próprio do “oprimido”, para alcançar a emancipação. É a partir deste pressuposto que surge o conceito de silêncio significativo.

Desde que iniciei o trabalho de campo na Kova M (2008), surpreendeu-me o facto de a música constituir um argumento para a amplificar a “fala”. As performances do Kola San Jon, por exemplo, incorporam uma atitude ativa perante a realidade que rodeia os membros do grupo, em particular, e os habitantes da Kova M, em geral. Ao descrever a procissão da Festa de Kola San Jon – capítulo 4 – explico que o percurso que a procissão faz no bairro inclui a paragem em lugares simbólicos para promover e dar visibilidade a alguma atividade ou para reivindicar alguma necessidade das pessoas ou do bairro. Mas o “gesto” de intervenção social através da performance do Kola San Jon também acontece noutros eventos que incorporam sistematicamente mensagens significativas. Paralelamente, também me surpreendeu o facto de, em geral, os habitantes do bairro reivindicarem e exporem a sua perspetiva sobre a realidade que os rodeia e, neste sentido, não se enquadrarem na “sociedade silenciosa” sugerida por Freire. A transcrição da entrevista de Celso Lopes - no final do capítulo 5 – é esclarecedora sobre esse aspecto e não constitui um caso isolado, sobretudo na “segunda geração” de migrantes. O seu envolvimento em movimentos sociais, como a Plataforma Gueto<sup>127</sup>, ou em

---

<sup>127</sup> Veja-se o website da Plataforma Gueto em <https://plataformagueto.wordpress.com/>

projetos académicos como o projeto “Alice<sup>128</sup>” liderado por Boaventura de Sousa Santos ou, mesmo, o seu envolvimento nos órgãos sociais da ACMJ são disso exemplo.

Como sujeito que se dá ao discurso do outro, sem preconceitos, o bom escutador fala e diz de sua posição com desenvoltura. (...) porque a escuta jamais é autoritária (Freire 1996: 120)

Regresso agora à escuta significativa, para a qual convoco novamente Paulo Freire no sentido em que “escutar (...) significa a possibilidade permanente por parte do sujeito que escuta para a abertura à fala do outro, ao gesto do outro, às diferenças do outro” (Freire 1996: 120). Assim, e aos meus olhos, a escuta significativa afigura-se mais pertinente na Kova M enquanto “espaço metropolitano” (Santos 2009, *vide infra*) onde o silêncio parece não ser próprio do “oprimido”.

### **A etnomusicologia enquanto prática para a emancipação de saberes**

No fim do século XIX e início do século XX, os estudos do que Tiago de Oliveira Pinto designa por “etnomusicologia embrionária”, foram caracterizados pelo desejo de conhecer as músicas do “outro”, “distantes” e “exóticas”, de modo a, por um lado, mostrar-se a “si” através do “outro” e, por outro lado, registar para preservar. A devastação provocada pelas duas Grandes Guerras (de centralidade europeia) que marcaram a primeira metade do século XX, promoveu a consciência de que a manutenção da paz só é possível através do diálogo, para o qual o reconhecimento da diversidade cultural é essencial – aspecto que está muito relacionado com o desenvolvimento da antropologia da cultura e a criação da UNESCO. Neste sentido, o IFMC/ICTM desempenhou um papel importante no desenvolvimento da etnomusicologia através da organização de eventos de carácter académico e performativo, da sua relação com a UNESCO e da publicação e divulgação do conhecimento produzido sobre música.

Neste trabalho é fundamental a análise das práticas de investigação em etnomusicologia e a teoria a elas associada. Alguns destes nomes estão associados a pesquisas que a partir da década de 1990, direta ou indiretamente, se enquadram no que é designado por etnomusicologia aplicada. Refiro-me à produção científica de etnomusicólogos que têm

---

<sup>128</sup> Veja-se o site do projeto Alice em <http://alice.ccs.uc.pt/en/index.php/homepage-2/>

refletido sobre o trabalho de campo, as práticas de investigação ou sobre a forma como os contextos “convocam” os etnomusicólogos a mediar, a agir e a intervir. Aqui incluo Angela Impey, Anthony Seeger, Britta Sweers, Gregory Barz, Jeff Todd Titon, Klisala Harrison, Patricia Opondo, Rebecca Dirksen, Samuel Araújo, Svanibor Pettan, Timothy Cooley e Timothy Rice. Na sua maioria são investigadores que têm desempenhado um papel importante em instituições de tutela disciplinar da etnomusicologia como são a SEM ou o ICTM, em particular, no *Study Group on Applied Ethnomusicology*. A este propósito é de salientar que, de entre a diversidade de grupos de estudo que o ICTM acolhe - atualmente são cerca de vinte e um grupos de estudo -, o SGAE é o único grupo de estudo cujo nome inscreve uma intenção metodológica. Neste sentido, foi também essencial perceber de que modo as organizações que tutelam a etnomusicologia –ICTM e SEM, e em particular os grupos de estudo a elas associados - institucionalizaram, acolheram e promoveram este aparente subdomínio da disciplina. A análise do papel das organizações em conjunto com a análise das práticas individuais de vários etnomusicólogos deixa em aberto a possibilidade da existência de uma filiação académica que parece continuar a alimentar modos de ação. Destaco os nomes de Ana Hofman na Eslovénia (aluna de Svanibor Pettan), de Vincenzo Cambria no Brasil (aluno de Samuel Araújo), Maureen Loughran (aluna de Jeff Tod Titon) e Rebecca Dirksen (aluna de Timothy Rice) nos Estados Unidos da América.

Os anos 2000 foram marcados pela explosão de conhecimento reflexivo para o qual a etnomusicologia contribuiu. A partir de uma análise da bibliografia do SGAE percebi que os anos 2000 (e em particular a partir do ano de 2008) foram marcados por um crescimento de conhecimento na ordem dos 87%. Este foi o conhecimento que gera mudanças nos modos de ação e de fazer etnomusicologia, em particular, e como Timothy Rice argumenta, “in times and places of troubles”. Este argumento de Rice suscita, no entanto, algumas questões. A partir de onde nos referimos a lugares e tempos de crise?

Boaventura de Sousa Santos (2009), usa a metáfora do “regresso do colonial” e do “regresso do colonizador” para mostrar que as sociedades metropolitanas são marcadas por um novo paradigma caracterizado pela invasão do “colonial”:

Os espaços metropolitanos que se encontravam demarcados desde o início da modernidade ocidental deste lado da linha estão a ser invadidos ou trespassados pelo colonial. Mais ainda, o colonial demonstra um nível de mobilidade imensamente superior à mobilidade dos escravos em fuga (David, 1924; Tushnet, 1981: 169-188). Nestas circunstâncias, o abissal metropolitano vê-se confinado a um espaço cada vez mais limitado e reage demarcando a linha abissal. (...) Chegou ao fim o tempo de uma

divisão clara entre o Velho Mundo e o Novo Mundo, entre o metropolitano e o colonial. A linha tem de ser desenhada a uma distância tão curta quanto o necessário para garantir a segurança (2009: 34-35)

O espaço metropolitano confrontou-se com uma realidade outrora invisível e com a qual tem que conviver a uma curta distância constituindo, estes, os novos lugares dos tempos de crise. E estes novos lugares, não escaparam à etnomusicologia enquanto disciplina que estuda “saberes subjugados” na hierarquia do conhecimento, transformando o paradigma do trabalho de campo “exótico” na inevitabilidade de novos campos “domésticos”.

É esta sobreposição da cartografia do trabalho de campo com a cartografia do mundo que os etnomusicólogos habitam que cria um ambiente propício à proximidade entre investigação e ação e a novos modos de fazer mundos emancipadores.

O estudo de caso sobre a patrimonialização do Kola San Jon é um exemplo paradigmático do que acabei de referir. A discussão sobre as ressonâncias locais de uma agenda no campo patrimonial e as consequências da patrimonialização do KSJ, conduziram-me a uma reflexão sobre o modo como a etnomusicologia e a música podem adquirir um protagonismo singular em ações de responsabilidade social. Ao adquirir a “etiqueta” de património português, o Kola San Jon transformou-se na melhor arma do bairro libertando-o da condição fragilizada a que estava submetido. Neste contexto **a etnomusicologia** configurou-se **como prática para a emancipação de saberes**: os saberes sobre a música, sobre os corpos, sobre os direitos a existir e a co-existir. A Etnomusicologia, acredito, constituiu um verdadeiro mediador e instrumento ativo num processo claramente transformador.

Simultaneamente, durante o desenvolvimento do projeto Skopeofonia percebemos que na Kova M o espaço público é uma extensão do espaço doméstico e que a cultura de Cabo Verde está fortemente ligada ao espaço público no qual as práticas sociais e musicais acontecem. Ao mapear o universo musical do bairro percebemos ainda o modo como a música ocupa um lugar importante na vida das pessoas do bairro e na vida das pessoas que visitam o bairro para usufruir da oferta cultural. E percebemos, desta forma, que a música dilui as fronteiras que parecem distinguir a paisagem urbana da Kova M e faz desaparecer, pelo menos temporariamente, os *clichés* que a sociedade exterior construiu sobre o bairro.

As práticas de investigação partilhada (Sardo 2015) pelos diferentes atores (académicos e não académicos) do Skopeofonia permitiram aceder a diferentes versões de mundos através dos saberes e experiências sobre música, sobre a Kova M, sobre a academia e, também sobre



portugalidade, cabo-verdianidade ou, mesmo, brasilidade. Este processo refletiu-se na produção de outros conhecimentos e sancionou o papel da música e dos saberes sensíveis na construção do conhecimento em etnomusicologia.

Para Nelson Goodman (1995) o nosso conhecimento consiste na construção de “versões de mundos”. Uma das grandes instigações das metodologias participativas é a possibilidade de construir versões de mundos com indivíduos que se encontram em versões de mundos diferentes. As práticas de pesquisa protagonizadas pelo Skopeofonia na construção partilhada do conhecimento replicam, de alguma forma, os princípios do Djunta Mo, tão cara à cultura cabo-verdiana. Ao “juntar as mãos” de diferentes atores (académicos e não académicos) foi possível aceder a um conhecimento crítico que questiona paradigmas. É desta forma que **a etnomusicologia** adquire um papel importante **enquanto prática para a transformação social**.

A música e os saberes sensíveis têm ocupado um lugar subalterno, um lugar que fica do outro lado da “linha abissal” na constelação dos conhecimentos que, de acordo com Boaventura de Sousa Santos são traduzíveis em “científico-rationais”. Neste sentido, a etnomusicologia, disciplina que tem protagonizado os estudos sobre as músicas também tem ocupado um lugar secundário na hierarquia do conhecimento. Este facto deve-se ao modo como a ciência conceptualiza a construção do conhecimento e reconhece a validade de determinados saberes.

Ao longo deste trabalho procurei refletir sobre o modo como as práticas de investigação em música podem constituir instrumentos valiosos para a construção do conhecimento. Neste processo, o diálogo, a colaboração, a participação e a partilha apresentaram-se como veículos fundamentais para um sistema sustentável. Assim, este trabalho procura ser um contributo para o conhecimento crítico em etnomusicologia através do estudo da **música e dos saberes sensíveis na construção partilhada do conhecimento** num modelo em que a permeabilidade dos saberes é geradora de modos de fazer mundos emancipadores que podem contribuir para a emancipação da própria etnomusicologia.



## REFERÊNCIAS

### Bibliografia

- Abreu, Regina. 2007. "PATRIMÔNIO CULTURAL: TENSÕES E DISPUTAS NO CONTEXTO DE UMA NOVA ORDEM DISCURSIVA." In *Antropologia e Patrimônio Cultural: Diálogos e Desafios Contemporâneos*, org. Manuel Ferreira Lima Filho, Cornelia Eckert and Jane Filipe Beltrão, 263-285. Blumenau: Nova Letra
- Abreu, Regina. 2014. "Dez anos da Convenção do Patrimônio Cultural Imaterial: Ressonâncias, apropriações, vigilâncias." *e-cadernos ces* [Online], 21 | 2014. consultado a 01 Fevereiro 2016. [eces.revues.org/1742](http://eces.revues.org/1742) doi: 10.4000/eces.1742.
- Abreu, Regina and Paulo Peixoto. 2014. "Construindo políticas patrimoniais. Reflexões em torno dos 10 anos da Convenção do Patrimônio Cultural Imaterial." *e-cadernos ces* [Online], 21 | 2014. consultado a 01 fevereiro 2016. [eces.revues.org/1742](http://eces.revues.org/1742) doi: 10.4000/eces.1742.
- Abreu, Regina and Paulo Peixoto. 2014. "Construindo políticas patrimoniais. Reflexões em torno dos 10 anos da Convenção do Patrimônio Cultural Imaterial." *e-cadernos ces* [Online], 21 | 2014. consultado a 01 fevereiro 2016. [eces.revues.org/1740](http://eces.revues.org/1740) doi: 10.4000/eces.1740
- Araújo, Samuel. 2004. "Samba, Coexistência e academia: questões para uma pesquisa em andamento." *Anais do IV Encontro da Seção Latino-Americana do IASPM*, Rio de Janeiro, Universidade Cândido Mendes/Pontifícia Universidade Católica/Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. consultado a 21 fevereiro 2012. <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/SamuelAraujo.pdf>
- \_\_\_\_\_. 2008. "From Neutrality to Praxis: the Shifting Politics of Ethnomusicology in the Contemporary World." In *Musicological Annual*, 44 (1), edited by Svanibor Pettan, 13–30. LJUBLJANA: Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. consultado a 02 março 2012. doi:10.4312/mz.44.1.13-30.
- \_\_\_\_\_. 2009a. "Ethnomusicologists Researching Towns They Live in: Theoretical and Methodological Queries for a Renewed Discipline." *Musicology* 9: 33–49. consultado a 12 março 2013. doi:10.2298/MUZ0909033A

\_\_\_\_\_. 2009b. “Diversidade e desigualdade entre pesquisadores e pesquisados. considerações teórico-metodológicas a partir da Etnomusicologia.” *Desigualdade Diversidade. Revista de Ciências Sociais* 4 (agosto): 173–91. Rio de Janeiro. consultado a 15 março 2013.

[desigualdadediversidade.soc.pucrio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=66&sid=12](http://desigualdadediversidade.soc.pucrio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=66&sid=12)

\_\_\_\_\_. 2009c. “Los paisajes sonoros de las favelas.” In *Ciudadanías en escena; performance y derechos culturales en Colombia*, org Paolo Vignolo, 232-237. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia / Facultad de Ciencias Humanas.

\_\_\_\_\_. 2011. “Etnomusicologia e debate público sobre a música no Brasil hoje: polifonia ou cacofonia?” In *Música e Cultura* 6 (1), edited by José Alberto Salgado e Silva and Samuel Araújo, 1–11.

\_\_\_\_\_. 2013. “Entre muros, grades e blindados; trabalho acústico e práxis sonora na sociedade pós-industrial.” *El Oído Pensante* 1 (1), edited by Miguel A. García, 1–15. consultado a 15 dezembro 2014. <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>

Araújo, Samuel et al. 2006a. “Conflict and Violence as Theoretical Tools in Present-Day Ethnomusicology: Notes on a Dialogic Ethnography of Sound Practices in Rio de Janeiro.” *Ethnomusicology* 50 (2): 287–233. consultado a 06 dezembro 2011. doi:10.2307/20174454

\_\_\_\_\_. 2006b. “A violência como conceito na pesquisa musical; reflexões sobre uma experiência dialógica na maré, Rio De Janeiro.” *Trans. Revista Transcultural De Música (España)* Num.10 10. Sociedad de Etnomusicología. consultado a 26 outubro 2011. <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/148/a-violencia-como-conceito-na-pesquisa-musical-reflexoes-sobre-uma-experiencia-dialogica-na-mare-rio-de-janeiro>

\_\_\_\_\_. 2010. “Sound Praxis: Music, Politics, and Violence in Brazil.” In *Music and Conflict*, eds. John Morgan O’Connell and Salwa El-Shawan Castelo-Branco, 217–231. Urbana, Chicago, and Springfield: University of Illinois Press.

\_\_\_\_\_. 2011a. “Tendências e circuitos de consumo de música na Maré, Rio de Janeiro.” In *Nas bordas e fora do mainstream musical; novas tendências da música independente no início do século XXI*, org Micael Herschmann, 329-357. São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora.

\_\_\_\_\_. 2011b. “É possível outro mundo? Pesquisa musical e ação social no século XXI.” In *Música/ musicología y colonialismo*, org Coriún Aharonián, 159-180. Montevideu: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.

Araújo, Samuel, Gaspar Paz and Vincenzo Cambria, eds. 2008. *Música em Debate: Perspectivas Interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Mauad X

Araújo, Samuel, and Vincenzo Cambria. 2013. “Sound Praxis, Poverty, and Social Participation: Perspectives From a Collaborative Study in Rio de Janeiro.” *Yearbook for Traditional Music* XLV: 28–42. Slovenia: International Council for Traditional Music.

Augé, Marc. 2006. *Para que vivemos*. Lisboa: 90 Graus Editora

Averill, Gage. 2003. “Ethnomusicologists as Public Intellectuals: Engaged Ethnomusicology in the University.” *Folklore Forum* 34 (1/2): 49–59.

Barz, Gregory, and Timothy Cooley. 2008. Casting Shadows: Fieldwork Is Dead! Long Live Fieldwork!” In *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, Edited by Gregory Barz e Timothy Cooley, 2-24. 2ª ed. New York: Oxford University Press.

Barz, Gregory, and Timothy Cooley, eds. 2008. *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. 2ª ed. New York: Oxford University Press.

Beeman, William O. 2010. “Music at the Margins: Performance and Ideology in the Persianate World”. In *Music and Conflict*, edited by John Morgan O’Connell and Salwa El-Shawan Castelo-Branco, 141-154. Urbana, Chicago, and Springfield: University of Illinois Press.

Blacking, John. 1976 (1973). *How musical is man*. London: Faber

Blake, Janet. 2009. “UNESCO’s 2003 Convention on Intangible Cultural Heritage The implications of community involvement in ‘safeguarding.’” In *Intangible Heritage*, edited by Laurajane Smith and Natsuko Akagawa, 45-73. London and New York: Routledge

Blum, Stephen. 2010. “Musical Enactment of Attitudes toward Conflict in the United States.” In *Music and Conflict*, edited by John Morgan O’Connell and Salwa El-Shawan Castelo-Branco, 232–242. Urbana, Chicago, and Springfield: University of Illinois Press.

Bronner, Simon J. 1984. "The Early Movements of Anthropology and Their Folkloristic Relationships." *Folklore* 95 (1): 57-73. consultado a 23 outubro 2015.

<http://www.jstor.org/stable/1259760>

Cambria, Vincenzo. 2004. "Etnomusicologia aplicada e 'pesquisa ação participativa'. Reflexões teóricas iniciais para uma experiência de pesquisa comunitária no Rio de Janeiro". *Anais do IV Encontro da Seção Latino-Americana do IASPM*, Rio de Janeiro, Universidade Cândido Mendes/Pontifícia Universidade Católica/Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

consultado a 23 outubro 2011. [www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/VincenzoCambria.pdf](http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/VincenzoCambria.pdf)

Cambria, Vincenzo. 2008. "Novas estratégias na pesquisa musical: pesquisa participativa e Etnomusicologia." In *Música em Debate: Perspectivas interdisciplinares*, edited by Samuel Araújo, Gaspar Paz and Vincenzo Cambria, 199–211. Rio de Janeiro: Mauad X.

Cambria, Vincenzo. 2012. "Music and Violence in Rio de Janeiro: a participatory study in Urban Ethnomusicology". Tese de Doutorado. Middletown, Connecticut: Wesleyan University.

Castelo-Branco, Salwa El-Shawan, and Maria Manuela Toscano. 1988. "In Search of a Lost World': An Overview of Documentation and Research on the Traditional Music of Portugal." *Yearbook for Traditional Music*, Vol 20: 158-192. consultado a 03 outubro 2015.

<http://www.jstor.org/stable/768172>

Castelo-Branco, Salwa El-Shawan. 2010. "Epilogue: Ethnomusicologists as Advocates." In *Music and Conflict*, edited by John Morgan O'Connell and Salwa El-Shawan Castelo-Branco, 243-252. Urbana, Chicago, and Springfield: University of Illinois Press.

Certeau, Michel .1998. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Editora Vozes (3ª edição)

Chemane, Jose Alberto Daniel. 2014. "Demarcating Traditional Music and Dance From Mozambique in the Townships of EtheKwini Municipality – The Case of Ngalanga Group From Clermont Township". unpublished BA Hons Article, Applied Ethnomusicology Program. Durban: University of KwaZulu-Natal.

Ciantar, Andrea, coord. 2010. *Eurobiographia* 2. Roma: Edições Università Popolare Roma.

Cidra, Rui. 2010a. "Funaná." In *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Vol C-L, directed by Salwa El-Shawan Castelo-Branco, 532-535

\_\_\_\_\_. 2010b. "Paris, Tito." In *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Vol L-P, directed by Salwa El-Shawan Castelo-Branco, 971. Lisboa: Temas e Debates Circulo de Leitores

\_\_\_\_\_. 2010c. "Vieira, Toy." In *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Vol P-Z, directed by Salwa El-Shawan Castelo-Branco, 1332. Lisboa: Temas e Debates Circulo de Leitores

Cidra, Rui and Jorge Castro Ribeiro. 2010a. "Coladeira." In *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Vol A-C, directed by Salwa El-Shawan Castelo-Branco, 308-309. Lisboa: Temas e Debates Circulo de Leitores

\_\_\_\_\_. 2010b. "Morna." In *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Vol L-P, edited by Salwa El-Shawan Castelo-Branco, 818-820. Lisboa: Temas e Debates Circulo de Leitores

Clifford, James. 1986. "Introduction: Partial Truths." In *Writing culture: The poetics and Politics of Ethnography*, edited by James Clifford and George E. Marcus, 1-26. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press

Clifford, James and George Marcus. 1986. *Writing culture: The poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press

Cooper, David. 2010. "Fife and Fiddle: Protestants and Traditional Music in Northern Ireland." In *Music and Conflict*, edited by John Morgan O'Connell and Salwa El-Shawan Castelo-Branco, 89-108. Urbana, Chicago, and Springfield: University of Illinois Press.

Costa, Paulo. 2013. "O 'Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial': da prática etnográfica à voz das comunidades." In *Políticas Públicas para o Património Cultural Imaterial na Europa do Sul: Percursos, Concretizações, Perspetivas*, 93-116. Lisboa: Direção-Geral do Património Cultural

Davis, Martha Ellen. 1992. "Careers, 'Alternative Careers,' and the Unity Between Theory and Practice in Ethnomusicology." *Ethnomusicology* 36 (3): 361–87. consultado a 03 agosto 2015. doi:10.2307/851869.

- Dirksen, Rebecca. 2012. "Reconsidering Theory and Practice in Ethnomusicology" *Ethnomusicology Review* 17. consultado a 12 abril 2014.  
<http://ethnomusicologyreview.ucla.edu/journal/volume/17/piece/602>
- Fals Borda, Orlando. 2009. *Una sociología sentipensante para América Latina*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores
- Feld, Steven. 2012. *Sound and Sentiment*. 3ª ed. Durham & London: Duke University Press
- Flusser, Vilém. 2010. *A Escrita*. São Paulo: ANNABLUME
- Freire, Paulo. 1980. *Conscientização: teoria e prática da libertação – uma introdução ao pensamento de Paulo Freire*. São Paulo: Moraes
- Freire, Paulo. 1996. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra
- Freire, Paulo. 2011. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra
- García, Miguel. 2012. *Etnografías del encuentro. Saberes y relatos sobre otras música*. Série Antropológica. Buenos Aires: Ediciones del Sol
- Gois, Pedro. 2006. *Emigração Cabo-Verdiana para (e na) Europa e a sua Inserção em Mercados de Trabalho Locais: Lisboa, Milão, Roterdão*. Lisboa: Alto-Comissariado para a Imigração e Minorias Étnicas.
- Goodman, Nelson. 1995. *Modos de fazer mundos*. Porto: Edições ASA
- Harrison, Klisala. 2012. "Epistemologies of Applied Ethnomusicology." *Ethnomusicology* 56 (3): 505–29. consultado a 18 setembro 2014. doi:10.5406/ethnomusicology.56.3.0505
- Harrison, Klisala. 2013. "The Relationship of Poverty and Music." *Yearbook for Traditional Music* 45: 1–12. Slovenia International Council for Traditional Music
- Harrison, Klisala. 2014. "The Second Wave of Applied Ethnomusicology." *MUSICultures* 41 (1): 57–72.
- Harrison, Klisala. 2015. "Evaluating Values in Applied Ethnomusicology." In *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*, edited by Svanibor Pettan and Jeff Todd Titon, 93–108. New York: Oxford University Press.



Harrison, Klisala, and Svanibor Pettan. 2010. "Introduction." In *Applied Ethnomusicology: Historical and Contemporary Approaches*, edited by Klisala Harrison, Elizabeth Mackinlay and Svanibor Pettan, 1–20. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing

Harrison, Klisala, Elizabeth Mackinlay and Svanibor Pettan, eds. 2010. *Applied Ethnomusicology: Historical and Contemporary Approaches*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing

Hawes, Bess Lomax. 1992. "Practice Makes Perfect: Lessons in Active Ethnomusicology." *Ethnomusicology* 36 (3): 337–43. consultado a 14 agosto 2015.  
<http://www.jstor.org/stable/851867>

Henriques, Joana Gorjão. "A música da Lisboa invisível tem milhões de cliques no YouTube" In *Público*, 20 de maio de 2016.

Herschmann, Micael, ed. 2011. *Nas Bordas e Fora do Mainstream Musical: Novas Tendências da Música Independente no Início do Século XXI*. São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora.

Hood, Mantle. 1971. *The Ethnomusicologist*. New York: McGraw-Hill.

Howard, Keith. 2010. "Music across the DMZ." In *Music and Conflict*, edited by John Morgan O'Connell and Salwa El-Shawan Castelo-Branco, 67-88. Urbana, Chicago, and Springfield: University of Illinois Press.

ICTM. Study Group on Applied Ethnomusicology, consultado a 7 de março, 2016,  
<http://www.ictmusic.org/group/applied-ethnomusicology>.

ICTM/AMS/AC. 2015. *Program of the 1st International Council for Traditional Music African Musics Symposium and Program 10th African Cultural Calabash*. 29 setembro a 4 outubro. Durban, África do Sul.

Impey, Angela. 2002. "Culture, Conservation and Community Reconstruction: Explorations in Advocacy Ethnomusicology and Participatory Action Research in Northern KwaZulu Natal." *Yearbook for Traditional Music* 34: 9–24. consultado a 14 novembro 2010. doi: 10.2307/3649187

Karpeles, Maud. 1969. "The International Folk Music Council – Twenty-one years." *Yearbook of the International Folk Music Council*, vol 1: 14-32

- Lander, Edgardo, org . 2005. *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspetivas latino-americanas*. Colecion Sur-Sur. Buenos Aires: CLACSO
- Lassiter, Luke. 1998. *The Power of Kiowa Song: A Collaborative Ethnography*. Tucson: Arizona University Press
- Lassiter, Luke Eric. 2005. *The Chicago Guide to collaborative ethnography*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Leal, João. 2013. “Cultura, Património Imaterial, Antropologia.” In *Políticas Públicas para o Património Cultural Imaterial na Europa do Sul: Percursos, Concretizações, Perspetivas*, 131-144. Lisboa: Direção-Geral do Património Cultural
- Martí, Gil-Manuel Hernández i. 2010. “La Memoria Oscura: El Patrimonio Cultural Y Su Sombra.” *La gestión del patrimonio. Hacia un planteamiento sostenible, Actas Tomo II del VI Congreso Internacional Restaurar la memoria*, 629-637. Valladolid, Junta de Castilla-León.
- Mendonça, Pedro. 2013. “O PUNK COMO FORMAÇÃO POLÍTICA: Um estudo de caso colaborativo na Casa Viva”. Dissertação de mestrado. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Merriam, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press
- Miguel, Ana Flávia. 2010. “Kola San Jon, Música, Dança e Identidades Cabo-Verdianas”. Dissertação de mestrado. Aveiro: Universidade de Aveiro. [hdl.handle.net/10773/1232](http://hdl.handle.net/10773/1232)
- Miguel, Ana Flávia, et al. 2011. “Quatro estudos de caso sobre a música e a identidade em Portugal, Cabo Verde, Moçambique e Brasil.” *Cuadernos De Etnomusicologia* 1: 130–50. [www.sibetrans.com/etno/public/docs/cuadernos-de-etnomusicologia-n-1.pdf](http://www.sibetrans.com/etno/public/docs/cuadernos-de-etnomusicologia-n-1.pdf)
- Miguel, Ana Flávia and Susana Sardo. 2014. “Classificar o Património (Re)Classificando as Identidades. a Inscrição do Kola San Jon na Lista Portuguesa do PCI.” *E-Cadernos CES* 21 (June), edited by Regina Abreu and Paulo Peixoto, 52–75. doi:10.4000/eces.1756
- Miguel, Ana Flávia and Susana Sardo. “Classifying heritage by (re)classifying identities: the inclusion of the Kola San Jon in the Portuguese List of Cultural Heritage.” Poster apresentado no Research Day’14, Aveiro, Portugal, Junho 2014
- Myers, Helen. 1992. “Ethnomusicology.” In *Ethnomusicology: an introduction*, edited by Helen Myers, 3-18. New York, London: W. W. Norton & Company

- Naroditskaya, Inna. 2010. "Musical Enactment of Conflict and Compromise in Azerbaijan." In *Music and Conflict*, edited by John Morgan O'Connell and Salwa El-Shawan Castelo-Branco, 46-64. Urbana, Chicago, and Springfield: University of Illinois Press.
- Nettl, Bruno and Philip Bohlman, eds. 1991. *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Nettl, Bruno. 2005. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts*. Urbana and Chicago: The University of Illinois Press
- Nettl, Bruno. 2008. "Foreword." In *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, edited by Gregory Barz and Timothy Cooley, 2<sup>a</sup> ed, v-x. New York: Oxford University Press.
- Nettl, Bruno. 2010. *Nettl's Elephant: on the History of Ethnomusicology*. Urbana, Springfield, and Chicago: University of Illinois Press
- Nettl, Bruno and Philip Bohlman, eds. 1991. *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology*. Chicago: University of Chicago Press
- Newsome, Jennifer. 2008. "From researched to Centrestage: A case study." In *Musicological Annual*, 44 (1), edited by Svanibor Pettan, 31-50. LJUBLJANA: Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. consultado a 14 abril 2012. doi:10.4312/mz.44.1.13-30.
- Nogueira, Gláucia. 2016. *Cabo Verde & A Música: Dicionário de Personagens*. Lisboa: Campo da Comunicação.
- Nunes, João Arriscado. 2009. "O Resgate da Epistemologia." In *Epistemologias do Sul*, edited by Boaventura de Sousa Santos and Maria Paula Meneses, 215-242. Coimbra. Almedina
- Oliveira, Rui. "Music to my eyes: The documentary film as an ethnomusicological research-publishing medium" Comunicação oral apresentada na 43<sup>rd</sup> World Conference do ICTM, Astana, Cazaquistão, Julho 2015.
- Opondo, Patricia. "Education: Experiences and Challenges" Comunicação oral apresentada na mesa redonda "African Musics in Higher" na 43<sup>rd</sup> World Conference do ICTM, Astana, Cazaquistão, Julho 2015.

O'Connell, John Morgan and Salwa El-Shawan Castelo-Branco, eds. 2010. *Music and Conflict*. Urbana, Chicago, and Springfield: University of Illinois Press.

O'Connell, John Morgan. 2010. "Introduction: An Ethnomusicological Approach to Music and Conflict." In *Music and Conflict*, edited by John Morgan O'Connell and Salwa El-Shawan Castelo-Branco, 1-14. Urbana, Chicago, and Springfield: University of Illinois Press.

Pettan, Svanibor. 2008. "Applied Ethnomusicology and Empowerment Strategies: Views From Across the Atlantic." *Musical Annual* 44 (1): 85–99. Ljubljana. consultado a 9 março 2015. doi:10.4312/mz.44.1.85-99

Pettan, Svanibor. 2010. "Music in War, Music for Peace: Experiences in Applied Ethnomusicology." In *Music and Conflict*, edited by John Morgan O'Connell and Salwa El-Shawan Castelo-Branco, 177-192. Urbana, Chicago, and Springfield: University of Illinois Press.

Pettan, Svanibor. 2015. "Applied Ethnomusicology in the global era." In *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*, edited by Svanibor Pettan and Jeff Todd Titon, 29-52. New York: Oxford University Press

Pettan, Svanibor and Jeff Todd Titon, eds. 2015. *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press

Rasmussen, Anne K. 2010. "Performing Religious Politics: Islamic Musical Arts in Indonesia". In *Music and Conflict*, edited by John Morgan O'Connell and Salwa El-Shawan Castelo-Branco, 155-174. Urbana, Chicago, and Springfield: University of Illinois Press.

Reis, Patrícia. 1994. *Exposições Universais Paris 1889*. Lisboa: Expo'98 Lisboa.

Reyes, Adelaida. 2010. "Asymmetrical Relations: Conflict and Music as Human Response." In *Music and Conflict*, edited by John Morgan O'Connell and Salwa El-Shawan Castelo-Branco, 126-138. Urbana, Chicago, and Springfield: University of Illinois Press.

Ribeiro, Jorge Castro. 2012. "Inquietação, Memória e Afirmação no Batuque: Música e Dança Cabo-Verdiana em Portugal." Tese de doutoramento. Aveiro: Universidade de Aveiro. consultado a 15 agosto 2013. <http://hdl.handle.net/10773/7559>

Rice, Timothy. 2014. “Ethnomusicology in Times of Trouble” *Yearbook for Traditional Music* 46 (January): 191–209.

Rothschild, Saskia. 2016. “An Atlantic Archipelago’s Main Export: Music.” In *New York Times* (notícia de 4 Maio 2016) <http://www.nytimes.com/2016/05/05/arts/music/tiny-atlantic-archipelago-has-but-one-export-music.html?rref=collection/sectioncollection/arts-international&action=click&contentCollection=international&region=rank&module=package&version=highlights&contentPlacement=1&pgtype=sectionfront&r=2>

Sansone, Livio. 2012. “Uso e Abuso do Afro do Brasil na África”. In *África em Movimento*, org Juliana Braz Dias and Andréa de Souza Lobo. Brasília: ABA Publicações

Santos, Boaventura de Sousa e Maria Paula Meneses, orgs. 2009. *Epistemologias do Sul*. Coimbra. Almedina

Santos, Boaventura de Sousa. 2009. “Para além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes.” In *Epistemologias do Sul*, edited by Boaventura de Sousa Santos and Maria Paula Meneses, 23-71. Coimbra. Almedina

Sardo, Susana. 1995. A música e o reconstrução da identidade: estudo etnomusicológico do Grupo de Danças e Cantares da Casa de Goa em Lisboa. Tese de mestrado. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.

Sardo, Susana. 2009. “Música popular e diferenças regionais.” *Multiculturalidade: Raízes e Estruturas* (Cap. 11). Coleção Portugal Intercultural Volume 1. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, 408-706. [publicação 4] consultado a 14 maio 2012.  
[http://www.oi.acidi.gov.pt/docs/Col\\_Percursos\\_Intercultura/1\\_PI\\_Cap8.pdf](http://www.oi.acidi.gov.pt/docs/Col_Percursos_Intercultura/1_PI_Cap8.pdf)

Sardo, Susana. 2013. “Etnomusicologia, música e ecologia dos saberes.” *Música e Cultura* 8 (1): 66–77. consultado a 11 julho 2015.  
<http://musicaecultura.abetmusica.org.br/index.php/revista/article/view/88/23>.

Sardo, Susana. “Prácticas de investigación compartida en y sobre la música: una propuesta de reflexión” Comunicação oral apresentada no 1st Conference in Ethnomusicology and Anthropology of Music. Methods, approaches and perspectives for the study of music within culture, Barcelona, Espanha, 2 a 3 de julho 2015.

Sardo, Susana and Skopeofonia. “Patrimónios em diálogo: A construção de lugares de memória nas músicas da Cova da Moura.” Comunicação oral apresentada no XII CONLAB – Congressos Luso-Afro-Brasileiros, Lisboa, Portugal, fevereiro 2015.

Seeger, Anthony. 2006. “Lost Lineages and Neglected Peers: Ethnomusicologists Outside Academia.” *Ethnomusicology* 50 (2): 214–35

Seeger, Anthony. 2009. “Lessons learned from the ICTM (NGO) evaluation of nominations for the UNESCO Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity, 2001–5.” In *Intangible Heritage*, edited by Laurajane Smith and Natsuko Akagawa, 112-128. London and New York: Routledge

Seeger, Anthony. 2010. “The Suyá and the White Man: Forty-five Years of Musical Diplomacy in Brazil.” In *Music and Conflict*, edited by John Morgan O’Connell and Salwa El-Shawan Castelo-Branco, 109-125. Urbana, Chicago, and Springfield: University of Illinois Press.

Seeger, Anthony. 2012. “What Is It All for? Applying Scholarship Outside the Classroom: Indigenous Rights, Archiving, Folkways Records, and Professional Organizations” (Talk). Los Angeles, UCLA. consultado a 27 agosto 2015.

[http://ethnomusicologyreview.ucla.edu/sites/all/themes/pre/audio/Seeger\\_2-22-12\\_Podcast.mp3](http://ethnomusicologyreview.ucla.edu/sites/all/themes/pre/audio/Seeger_2-22-12_Podcast.mp3)

Seeger, Anthony. 2013. “Anthony Seeger. on Epistemology and Applied Ethnomusicology in a Postcolonial World.” *El Oído Pensante* 1 (2). Entrevistado por Maurice Mengel. consultado a 5 outubro 2015. <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>

Sheehy, Daniel. 1992. “A Few Notions About Philosophy and Strategy in Applied Ethnomusicology.” *Ethnomusicology* 36 (3): 323–36. doi:10.2307/851866

Shelemay, Kay Kaufman, ed. 1992. *Ethnomusicology: History, Definitions, and Scope: A Core Collection of Scholarly Articles*. Londres: Routledge

Silva, Alexandre Dias. 2011. “A MARE NO RITMO DAS ONGS: Uma análise sobre o papel das oficinas musicais de Organizações Não-Governamentais no bairro Maré/Rio de Janeiro.” Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro

Skopeofonia. “The art of “cimboa”: the forgotten instrument.” Filme documentário apresentado no 1st International Council for Traditional Music, African Musics Symposium and 10th African Cultural Calabash, Durban, South Africa, outubro 2015.

Skopeofonia. 2015. “Práticas colaborativas de construção de conhecimento em Etnomusicologia.” Paineel apresentado no V Encontro Nacional de Investigação em Música, Évora, Portugal, novembro 2015.

Spivak, Gayatri Chakravorty. 2010. *Pode O Subalterno Falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG.

Streck, Danilo Romeu, and Telmo Adams. 2012. “Pesquisa em educação: os movimentos sociais e a reconstrução epistemológica num contexto de colonialidade.” *Educação e Pesquisa*, 38(1): 243-258. consultado a 04 abril 2016. <https://dx.doi.org/10.1590/S1517-97022012005000003>

Sugarman, Jane C. 2010. “Kosova Calls for Peace: Song, Myth, and War in an Age of Global Media”. In *Music and Conflict*, edited by John Morgan O’Connell and Salwa El-Shawan Castelo-Branco, 17-45. Urbana, Chicago, and Springfield: University of Illinois Press.

Sweers, Britta. 2010. “Music against Fascism: Applied Ethnomusicology in Rostock, Germany.” In *Music and Conflict*, edited by John Morgan O’Connell and Salwa El-Shawan Castelo-Branco, 193-213. Urbana, Chicago, and Springfield: University of Illinois Press.

Titon, Jeff Todd. 1991. “From the Editor.” *Ethnomusicology* 35 (1): 77–78. University of Illinois Press.

Titon, Jeff Todd. 1992. “Music, the Public Interest, and the Practice of Ethnomusicology.” *Ethnomusicology* 36 (3): 315–22. consultado a 21 maio 2013. <http://www.jstor.org/stable/851865>

Titon, Jeff Todd. 2003. “A Conversation with Jeff Todd Titon.” *Folklore Forum* 34 (1/2). Interviewed by John Fenn: 119–31. consultado a 21 maio 2013. [https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/2361/34\(1-2\)%20119-131.pdf?sequence=1](https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/2361/34(1-2)%20119-131.pdf?sequence=1)

Titon, Jeff Todd, and Svanibor Pettan. 2015. “An Introduction to the Chapters.” In *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*, edited by Svanibor Pettan and Jeff Todd Titon, 53–67. New York: Oxford University Press

UNESCO. 1972. *Convenção para a Proteção do Património Mundial, Cultural e Natural*, consultado a 22 janeiro 2016, <http://whc.unesco.org/archive/convention-pt.pdf>

UNESCO. 1989. *Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore*, consultado a 22 janeiro 2016, [http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL\\_ID=13141&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13141&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)

UNESCO. 1999. A Global Assessment of the 1989 Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore: Local Empowerment and International Cooperation Proceedings da conferência p.266, consultado a 04 janeiro 2016 <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001323/132327m.pdf>

UNESCO. 2001. International Round Table: “Intangible Cultural Heritage – Working Definitions” Piedmont, Italy, 14 -17 March 2001 ANNOTATED AGENDA, consultado a 24 fevereiro 2016, <http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/00075-EN.pdf>

UNESCO. 2003. *Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial*, Decreto n.º 28/2008 de 26 de março, Diário da República n.º 60, 1685-1704, consultado a 02 dezembro 2015, <https://dre.pt/application/dir/pdfs/2008/03/06000/0168501704.pdf>

UNESCO. 2014. *Operational Directives for the implementation of the Convention for the Safeguarding of the Intangible Heritage*, consultado a 22 dezembro <http://www.unesco.org/culture/ich/en/directives>

UNESCO. 2016. Introducing UNESCO, consultado a 2 de Janeiro <http://en.unesco.org/about-us/introducing-unesco>

Vice, Susan. 1997. *Introducing Bakhtin*. Manchester: Manchester University Press

## **Legislação**

1979. Decreto de Lei N°49/79 de 6 de junho, Diário da República, I N°130, consultado a 24-02-2016, <http://www.gddc.pt/siii/docs/dec49-1979.pdf>

2002. Portaria N°251/2002 de 12 de março, Diário da República, N Série I Parte B



2009. Decreto de Lei N°139/2009 de 15 de junho. Diário da República, 1ª Série - N°113

2013. Anúncio N°323/2013 de 16 de outubro, Diário da República, 2ª Série - N°200

2010. Portaria N°196/2010 de 9 de abril, Diário da República, 1ª Série - N°69.

2015. Decreto de Lei N°149/2015 de 4 de agosto, Diário da República, 1ª Série - N°150

### Sítios online institucionais consultados

Matriz PCI (Direção-Geral do Património Cultural) – Database of the Portuguese Intangible Cultural Heritage - <http://www.matrizpci.dgpc.pt/>

UNESCO - <http://en.unesco.org/>

ICTM - <http://www.ictmusic.org/>

SEM - <http://www.ethnomusicology.org/>

MACSEM – *The Mid-Atlantic Chapter* foi criado em 1981 no âmbito do SEM e inclui membros de vários estados dos Estados Unidos da América <http://www.ethnocenter.org/MACSEM>

Real Ficção - <http://www.realficcao.com/>

2003 Brown conference [http://library.brown.edu/cds/invested\\_in\\_community/index.html](http://library.brown.edu/cds/invested_in_community/index.html)

Rui Palha <http://www.ruipalha.com/Galleries/Cova-da-Moura/>

### Discografia

*Cabo Verde Sa Ta Labanta*. Grupo Fantasia, com Mota Spencer, voz; Márcio Freire, guitarra; Zé António, baixo; Domingos, teclas; Norberto Luz, teclas; Rolando Semedo; programação de drums. [CD]

*Negritude*. 2012. Lord Strike. [CD]

*Nbós façe sima nbós cré*. Sol D'África, com Armando, vozes, percussão, cavaquinho; Márcio, sol e ritmo; Zé, baixo; Pedrinho, bateria. [CD] Sons D'África Edições

*Pobreza*. Marcio Freire, voz. produtor: Marcio Freire. [CD]

## Filmografia

*Fados* [Documentário, DVD] Dir. Carlos Saura. Zebra Producciones S.A./Fado Filmes/Duvideo, Espanha/Portugal, 2007. 90 mins.

*Ilha da Cova da Moura* [Documentário, DVD] Dir. Rui Simões. Real Ficção, Portugal, 2010. 81 mins

*Kolá San Jon é Festa di Kau Berdi* [Documentário, DVD] Dir. Rui Simões. Real Ficção, Portugal, 2011. 60 mins

*Kola San Jon* [Documentário não publicado, online] Dir. Ana Flávia Miguel e Rui Oliveira. Universidade de Aveiro, Portugal, 2013. 14mins 37secs.  
<https://www.youtube.com/watch?v=Rh2YHiVgqkM> [acedido a 02/05/2015]

*Kolá San Jon na Cova da Moura* [Vídeo em edição não publicado, online] Dir. Noilton Nunes. Imagine, Brasil, 2014. 15 mins 02 secs. <https://www.youtube.com/watch?v=TSCQi4PBjX8> [acedido a 01/12/2014]

*Ligria de nós terra: O Kola San Jon em Portugal e em cabo Verde* [Documentário não publicado, online] Dir. Alexandra Fernandes. Universidade de Aveiro, Portugal, 2014. 24 mins 17 secs.  
<https://www.youtube.com/watch?v=CyWbXNJ5Hxk> [acedido a 01/12/2015]

*Maré de Rock – Pela vida contra o extermínio* [Vídeo não publicado, online] Ed. Diogo Nascimento. Rio de Janeiro, Brasil, 2008. 2 mins 28 secs. <https://youtu.be/P1YuaAO4MLQ> [acedido a 02/12/2011]

‘Viagem a Madrid’, *Fados* [Documentary extra, DVD] Dir. Rui Simões. Real Ficção, Portugal, 2007. 17 mins.

*Raça humana* [Documentário, online] Dir. Dulce Queiroz. Brasil, 2010. 40 mins 42 secs.  
[https://youtu.be/y\\_dbLLBPXL0](https://youtu.be/y_dbLLBPXL0) [acedido a 20/09/2011]

## **Entrevistas**

Elza Maria Cristina Laurentino de Carvalho, [6 de fevereiro de 2012]

Diogo Bezerra do Nascimento, Rio de Janeiro, [6 de fevereiro de 2012]

Sinésio Jefferson Andrade Silva, Rio de Janeiro, [7 de fevereiro de 2012]

Notas de campo. Rio de Janeiro, Brasil, [13 de fevereiro de 2012]

Alexandre Dias da Silva, Rio de Janeiro, [13 de fevereiro de 2012]

Kleber Moreira, Rio de Janeiro, [13 de fevereiro de 2012]

João António Roque, Kova M, [20 de maio de 2014]

Celso Lopes, Kova M, [12 de dezembro de 2013]

Maria do Livramento Rodrigues “Bibia”, Kova M, [21 de maio de 2014]

Anildo Manuel dos Santos Delgado, Kova M, [22 de maio de 2014]

Carlos Miguel Gonçalves Rodrigues “OG”, Kova M, [17 de março de 2015]

Walter Fortes, Kova M, [17 de março de 2015]

Ermelindo Teixeira Vaz Quaresma “Lord Strike”, Kova M, [19 de março de 2015]

Idalina, Kova M, [20 de março de 2015]

Vitor Veiga Varela “Thugz”, Kova M, [11 de maio de 2015]

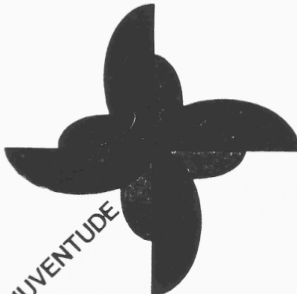
Ermelindo Teixeira Vaz Quaresma “Lord Strike”, Kova M, [12 de maio de 2015]

Arnaldo Joaquim Freire “Marcio”, Kova M, [15 de maio de 2015]

Silvino Lopes Furtado “Bino”, Kova M, [16 de Maio de 2015]

Hugo Miguel Caires Canelas “DJ Canelas”, Kova M, [16 de maio de 2015]

## **Anexos**



MOINHO DA JUVENTUDE

FESTA KOLA S: JOAO  
=====

Gerente do barco: filho de Sr.Martinho

Tripulação:

Capitão: Sr.Martinho

Filho de Sr.Martinho

Eugénio Pedro: bandeira Cabo-Verde

Pedro Feio: bandeira Moinho da Juventude

Zé Nazario: bandeira de Portugal

Quinta-feira - 27.Junho.1991

20H30 - Arrasto do barco do "estaleiro" para o "Porto da Juventude"

a) À saída do estaleiro o barco terá na popa a bandeira de Cabo Verde  
no meio a bandeira do Moinho da Juventude

b) Na "fronteira" içar a bandeira portuguesa (Zé Nazário) até à chegada  
ao porto

c) Na entrada da Barra (esquina da Rua S. Francisco Xavier com a Rua  
do Moinho o piloto (sr. Albertino) recebe o barco e leva-o até ao  
cais

d) Despacho do barco é dado por:

1. Médico - Horácio Santos
2. Piloto - Albertino Pereira
3. Agência - Alice

Sábado - 29.Junho.1991

19H30 - Batismo do palhabote "moinho de S. João"

Padrinhos Lieve e Eduardo

- Desfile pelo Bairro

TAMBOREIROS:  
=====

Antonio de Rosario

Domingo de Rosario

João Roberto Lima

Lourenço Cirilo Delgado

Joaquim Francisco Andrade

Germano Guilherme

Tv. do Outeiro, 1 - Alto da Cova da Moura - Buraca - 2700 Amadora

**Anexo 1 – Programa da Festa de Kola San Jon em 1991.**

Fonte – Plataforma Matriz PCI da DGPC

Cova da Moura, em véspera de S. Pedro "Público" 29.7.94

# Um S. João à moda de Cabo Verde

Margarida Fernandes

Um barquinho, brilhante como uma árvore de Natal, anda a correr as ruas da Cova da Moura. É o protagonista de uma celebração que dá pelo nome de "Kolá" — ou os santos populares vistos de Cabo Verde. Pela primeira vez em Lisboa e sem patrocínio de ninguém.

**D**ecorrem, até amanhã, no bairro da Cova da Moura, na Buraca, os festejos de "Kolá S. Jon" (saudar a S. João). O "Kolá" é uma festa tradicional dos santos populares que se realiza principalmente nas ilhas de Santo Antão e de S. Vicente, em Cabo Verde.

Este bairro tem uma população constituída, em larga medida por caboverdianos que, pela primeira vez, resolveram festejar os Santos Populares à moda da sua terra, ideia partiu de três caboverdianos residentes na Cova da Moura.

Martinho Lima, trabalhador da construção civil demorou cerca de um mês, a trabalhar nas horas vagas, para construir o palhaute em miniatura de madeira, com cerca de um metro de comprimento e pesando à roda de 30 quilos que quinta-feira à noite saiu à rua, dando início aos festejos. Vinha decorado com colares, fitas de árvore de Natal, uma

boneca e tudo quanto lhe pareceu que "ficava bem". As velas, de pano branco têm desenhos feitos pelo filho.

A saída do "estaleiro", surgiu um problema: o barco não cabia na porta. Foi necessário deitar abaixo um bocado do tijolo para o fazer passar. Martinho Lima, "capitão" do navio, instalou-se no porão e foi andando pelas ruas, dançando ao som dos tambores.

Cá fora os "tripulantes", com faixas de pipocas, rebusados, papel de seda e amendoins, aguardavam com os tambores a saída do navio que foi formalmente autorizado a "navegar".

E lá singrou pelas ruas do bairro, com as bandeiras de Cabo Verde e da Associação Moinhos da Juventude, dos residentes do bairro, até chegar à Rua da Fronteira, onde a bandeira portuguesa foi desenrolada por Zé Nazário, um madeirense. O desfile seguiu o seu caminho até à sede da associação, que funciona como "porto", onde como se se tratasse de um barco a sério, lhe foi dado despacho pela "representante da agência" e pelas "autoridades sanitárias e alfandegárias".

No centro do barco há um espaço, sem fundo, onde o capitão "navega", que dá acesso ao "porão", local onde se guardarão as oferendas. Quando o "porão" está cheio, procede-se a um leilão e continua depois a andar, de casa em casa, para recolher mais "carga". O dinheiro assim realizado destina-se aos promotores da viagem e é usado em festas e na manutenção e organização do "Kolá" do ano seguinte.

Dada a sua ligação ao mar e às viagens marítimas e também ao peso significativo que a emigração tem na sociedade caboverdiana, não é de estranhar que as celebrações tenham uma clara vertente marítima.

As influências da cultura africana estão aqui bem presentes, com o som dos tambores, os cantos e a dança (Kolar), de marcado erotismo, em que duas mulheres e, por vezes uma mulher e um homem, dançam ao ritmo dos tambores e promovem um choque frontal que sugere uma aproximação sexual — o que, de resto, levou a que o Kolá tenha sido proibido durante o regime colonial.

De origem portuguesa, ficou não só o período de realização das festas, mas também a bandeira de S. João e os tambores usados pelos tripulantes, elementos essenciais ao desenvolvimento da acção. Os tambores são a força motriz; sem tambores, sem tripulação, o barco não anda. Também a prática dos leilões e o cortejo de oferendas se ligam à tradição das festas populares e religiosas portuguesas.

Para além do desfile do "Kolá" propriamente dito, hoje, a partir das 19h30, após o baptismo do barco, o programa inclui, a partir das 15h00, uma mostra de cultura caboverdiana, na Escola Primária e um espectáculo de música daquele país.

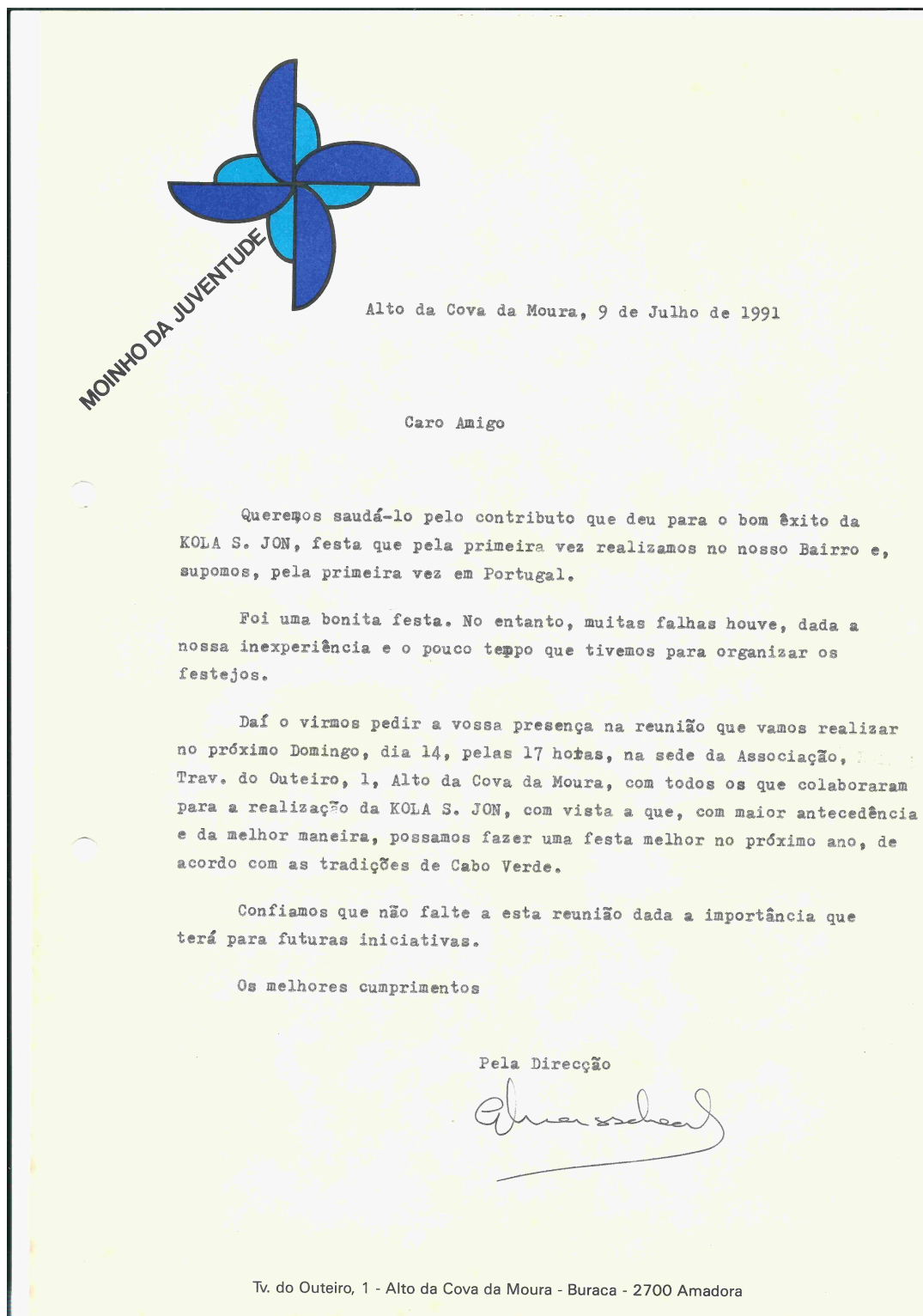
No domingo, proceder-se-á à entrega de prémios aos vencedores do concurso de brinquedos (carrinhos) tradicionais e a uma apresentação do grupo de batuques Finka Pé, da Associação Moinhos da Juventude. ■

JOSE MARIA MENEZES



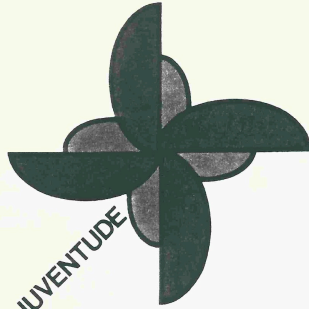
Anexo 2 – Artigo sobre a Festa de Kola San Jon publicado no jornal diário "Público" a 29 de junho de 1991

Fonte – Plataforma Matriz PCI da DGPC



Anexo 3 – Convocatória de uma reunião do grupo de Kola San Jon de 9 de julho de 1991

Fonte – Plataforma Matriz PCI da DG



**REUNIÃO DO GRUPO KOLA S. JON**

Realizada em 14.07.91

Estavam presentes o gerente e a tripulação do barco, os tamboreiros, Hortência, Vitalina, Eduardo e Lieve.

CONCLUSÕES DA REUNIÃO:

- Muitas pessoas aplaudiram com entusiasmo a nossa festa e prometeram apoiá-la no próximo ano.
- Alguns moradores protestaram porque não se passou nas suas ruas.
- Decidiu-se que no próximo ano tinha que se sair logo da manhã.
- Ficou decidido oferecer à tripulação e aos tamboreiros uma fotografia. As outras serão vendidas a 400\$00.
- Decidiu-se abrir uma conta para o grupo de Kola S. Jon. Os 19.001\$50 serão depositados na conta.
- Para o próximo ano o Sr. Martinho vai arranjar os tambores. Prevê-se 4 peles para cada tambor.
- As bebidas oferecidas (9 garrafas) vão ser utilizadas para as visitas da Associação e para as reuniões do Kola S. Jon.
- Decidiu-se participar nas festas da Comemoração da Cidade da Amadora (Setembro-Outubro). O barco, a tripulação e os tamboreiros sairão do bairro num sábado à tarde para chegar à noite à Amadora. O barco ficará na exposição.
- O Zé Nazário propôs uma ida à Madeira no próximo ano pelas festas do S. João no Funchal. Todos ficaram entusiasmados com esta hipótese. Podia-se começar a poupar dinheiro para esta viagem a partir de Setembro. O Zé Nazário vai no fim do ano levar um dossier sobre a festa do Kola S. Jon e contactar as entidades no Funchal.
- Várias pessoas estão dispostas, nos fins de semana, a dar um apoio na construção do alargamento da sede.
- O grupo está disposto a participar nas "visitas a Cabo Verde"



na Cova da Moura.

Já temos o video do Kola S. Jon e propôs-se ao grupo estar presente no Domingo 4 de Agosto ao meio-dia (12 horas) para uma actuação, por ocasião das visitas guiadas ao bairro (ver folheto).

Buraca, 16 de Julho de 1991

Proxime reunião =

SABADO 27 de julho  
às 17 horas

Anexo 4 – Ata da Reunião do grupo de Kola San Jon de 16 de julho de 1991

Fonte – Plataforma Matriz PCI da DGPC



arts and humanities

## Classifying heritage by (re)classifying identities: The inclusion of Kola San Jon in the portuguese list of intangible heritage

Ana Flávia Miguel,

Susana Sardo

Department of Communication and Art, INET-MD, University of Aveiro

### Abstract

In October 2013, the performance practice of Kola San Jon (KSJ) – of Cape Verdian origin – was included in the Portuguese National Inventory of Immaterial Cultural. The initiative to legally protect KSJ belongs to the Associação Cultural Moinho da Juventude (ACMJ) in partnership with two research centres, INET-MD/UA and GESTUAL/CIUD/UTL. It's important to understand in which sense the classification of KSJ as Portuguese Intangible Heritage, can be an action of reclassification of the identities involved, that legitimate the co-existence and the construction of a common world between Cape Verdians, and between them and the Portuguese people. This work proposes an analysis of the processes through which KSJ was transplanted to Portugal, with regard to how its recontextualisation also lead to a resignification. It also raises the question of patrimonial classification as a mean of reclassifying identity.

### The Atlantic journey of Kola San Jon

Kola San Jon (KSJ) is a polysemic performance practice which take place in Cape Verde. This practice, originated from the religious devotion to St. John the Baptist, which is ritualised in time and space and is materialised through the performance associated with music (such as the beating of the drums, the use of whistles and the sung word), with dance, and the use of artefacts of a religious and ritualistic nature.

The relationship between Cape Verde and Portugal underwent a situation of colonial dependence, which was politically abolished on July 5th, 1975, the country's Independence Day. The city of Lisbon and especially the Cova da Moura neighbourhood, came to constitute a privileged place in which the Cape Verdian immigrants settled. It was in this context that KSJ emerged in 1991, as an annual feast of the neighbourhood, supported by the Associação Cultural Moinho da Juventude.

In the Cova da Moura, the central element of the event is a procession along the streets, accompanied by music (drums, whistles, the sung word), dance (which includes the belly touch) and artefacts (boats, rosaries, images of the 'June' saints, flags, swords, costumes, amongst others).



FIG 1 - Kola San Jon's Feast in Cova da Moura neighbourhood (2009).

### Experiences of KSJ in Portugal

In Cape Verde, the KSJ constitutes a local performance, in which everybody are welcome to participate. It is defined as a type of tacit knowledge, despite the fact that each person has its own understanding of it. As it is not regarded as a folkloric practice, the audience are also participants in the performance. When a Cape Verdian institution publicises the St. John's Day celebrations, and includes KSJ in the programme, the institution addresses to the potential participants who are simultaneously themselves, i.e., Cape Verdians, performers and organisers of KSJ. On the other hand, in Cova da Moura, KSJ adresses to all those who live in the neighbourhood, mainly Cape Verdian immigrants and their descendants. It also addresses to all those who wish to participate in the festivities and access the neighbourhood in order to be involved. In this regard, the neighbourhood constitutes a microcosm of the space of origin through an action of civic reciprocity (Ranciére 2006) that offers the KSJ performers the opportunity to represent themselves and the others.

The apparent dissent (transporting the place of origin to the host territory) is overcome by reversing the liminal condition that usually comprises the experience of the inhabitants of a neighbourhood whose history has successively been defined as clandestine and illegal. The KSJ celebrations allows the neighbourhood to be transformed into a desirable and legitimate space, not only for its inhabitants but also for those who "live" beyond its borders. For all involved, the KSJ celebrations constitutes, as well as in Cape Verde, a kind of tacit knowledge which apart from signifying different things for different people, allows everyone to experience this co-existence (Arendt 2007).

The KSJ can leave the neighbourhood when the group is invited to perform beyond its geographical borders. In this case music and dance are dissociated from the celebration becoming autonomous. In this case, its performative profile is more similar to that represented in Cape Verde, becoming more distant from the neighbourhood in which the music and dance are incorporated in the celebration from which are inextricably linked. This promotes what Ranciére call the political experience of dissent which is a "partition of a sensible world", opposed to another "partition of a sensible world" (Ranciére 2006). For the public who host the performance, this experience results in a kind of estrangement, which is surprising, alienating and misinterpreted.

In Portugal, the participants of the celebrations can also be the audience even if they don't live in the neighbourhood, or do not have any family link with Cape Verde. Who goes to the neighbourhood to attend the KSJ celebrations have already previous knowledge about this performance. This allows to establish a dialogue and a meeting space between locals and visitors, as a "supreme moment of understanding" (Bakhtin, 2010:378). It means, the neighbourhood is a place where the meeting is possible whilst at the same time, separates the different subjects (inhabitants and non-inhabitants) and allows the construction of a common world. In one hand, in the streets of Lisbon KSJ performance represents an extension of the neighbourhood. In other hand, in Portugal the neighbourhood represents an extension of Cape Verde.

### References

- Arendt, Hannah (2007), *A Condição Humana*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária. [Trad. de Roberto Raposo] [1958].  
Bakhtin, Mikhail (2010) *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes. (Tradução de Paulo Bezerra)  
Ranciére, Jacques (2006), "O Dissenso", in Adauto Novaes (org.), *A crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras





*República de Cabo Verde*

Embaixada

À  
Direção da Associação Cultural Moinho da  
Juventude  
Alto Cova da Moura

Refª. 34/DSAC/2013

Lisboa, 25 de outubro de 2013

A Embaixada de Cabo Verde em Portugal apresenta os seus melhores cumprimentos e pela presente felicita a Associação Cultural Moinho da Juventude e o "Grupo do Kola San Jon" por todo o trabalho desenvolvido em prol do reconhecimento público do "Kolá San Jon" como Património Imaterial da Cultura, que culminou na sua inscrição no Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial.

A inscrição do "Kolá San Jon" no Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial é de grande importância para toda a comunidade cabo-verdiana que labora permanentemente na preservação da sua identidade cultural, na manutenção dos laços que a unem a Cabo Verde e na transmissão dos valores culturais às gerações mais novas. Pode também abrir as portas para o reconhecimento de outras manifestações culturais que têm lugar no seio da comunidade e que, tal como o "Kolá", são mais um elemento congregador da identidade cabo-verdiana. Destaca igualmente, o impacto positivo deste reconhecimento público no quotidiano dos habitantes do Bairro do Alto da Cova da Moura, na medida em que ressalva as ações desenvolvidas em prol de uma sociedade mais inclusiva através da cultura.

A Embaixada da República de Cabo Verde em Portugal aproveita a oportunidade para renovar a expressão da sua mais elevada consideração *e estima*.

Madalena Neves  
Embaixadora

Avenida do Restelo, 33 · 1449-025  
www.embcv.pt  
info@embcv.pt

Serviço:	Telefone:	Fax:
Geral	21 304 14 40	21 304 14 66
Consulado	21 304 14 60	21 304 14 69
Comunidade	21 300 90 28	21 304 14 49



Moinho da Juventude

Associação Cultural Moinho da Juventude  
Alto da Cova da Moura, 18 de Março de 2014

Sua Excelência o Presidente da República de Cabo Verde,

Em primeiro lugar vimos agradecer a mensagem de felicitações de Sua Excelência expressando o nosso próprio regozijo relativamente à forma como foi acolhida, em Cabo Verde, a notícia que o Kola San Jon do Bairro do Alto da Cova da Moura, em Lisboa, foi inscrito no Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial no dia 16 de Outubro de 2013.

Esta distinção, que nos enche de orgulho, resulta de um processo de classificação complexo em que vários agentes estiveram envolvidos. Destacamos, desde logo, o grupo de moradores oriundos das ilhas de São Vicente, Santo Antão e São Nicolau que, desde 1991, recriam os festejos no nosso bairro e que são responsáveis pela produção e reprodução do Kola San Jon em Portugal, e que contam com o apoio incessante da Associação Cultural Moinho da Juventude; em segundo lugar importa destacar também o importantíssimo contributo das investigadoras Júlia Carolino e Ana Flávia Miguel que foram as responsáveis pelo trabalho de investigação e pela preparação do dossier de candidatura; por fim, a nível técnico e operacional, destacar a colaboração do Dr. Paulo Ferreira da Costa e Dra. Carla Queirós da Direcção-Geral do Património Cultural (Secretaria de Estado da Cultura) que receberam o processo neste organismo da administração central e o conduziram, através dos trâmites legais, até ao reconhecimento final.

Estamos inteiramente de acordo relativamente ao facto de que o reconhecimento do Kola San Jon em Portugal constitui um motivo de grande orgulho para todo o Povo de Cabo Verde, para os que estão no país e para aqueles que em Portugal e no mundo continuam ligados às suas raízes, à sua cultura, ao seu património, dignificando e honrando o nome de Cabo-Verde além fronteiras.

A nossa ideia, neste momento, é levarmos esta dignificação mais além, a um patamar internacional. Pensamos que não é impossível conseguirmos um reconhecimento, pela UNESCO, do Kola San Jon como Património Cultural e Imaterial da Humanidade. O primeiro passo está dado que diz respeito, precisamente, ao cumprimento da obrigação que estipula que a manifestação de património cultural imaterial candidata à Lista da UNESCO deva estar previamente inscrita num Inventário Nacional. Ora, o Kola San Jon já integra o Inventário Nacional em Portugal.



Moinho da Juventude

Associação Cultural Moinho da Juventude - Travessa do Outeiro, n.º 1 Alto da Cova da Moura  
2610-202 Águas Livres, Amadora - Portugal  
Tel.00 351 214971070 FAX: 00 351 214974027  
[dir-moinho@mail.telepac.pt](mailto:dir-moinho@mail.telepac.pt) [www.moinhoda juventude.pt](http://www.moinhoda juventude.pt)



Moinho da Juventude

Temos conhecimento que a UNESCO privilegia os dossiers de candidatura multinacionais e, porque só faria sentido avançar-se com este projecto numa parceria entre Cabo-Verde e Portugal, pensamos que seria fundamental reunirmos sinergias e tentarmos criar condições para que, em Março de 2015, pudesse dar entrada na sede da UNESCO em Paris o dossier de candidatura do Kola San Jon à Lista Representativa do Património Cultural e Imaterial da Humanidade.

Voltamos a salientar a importância de já terem sido dados alguns passos importantes neste sentido e a mais-valia de se poder vir a estabelecer uma parceria com vista ao alcance de um objectivo comum que trará infindáveis benefícios para ambas as partes.

Em Outubro de 2013 foi enviada uma carta à Embaixadora de Cabo Verde em Portugal solicitando uma reunião com o objectivo de definirmos eventuais linhas de actuação conjuntas, da qual aguardamos resposta.

Muito gostaríamos de contar com o vosso apoio neste processo que sendo ambicioso, a nosso ver, é perfeitamente exequível. O apoio da Presidência da República de Cabo Verde é imprescindível pelo que solicitamos que nos indiquem o nome de quem possa ser o nosso interlocutor nesta caminhada.

Informamos da nossa parte o processo está a ser acompanhado por Eunice Delgado, natural de São Vicente, vogal da direcção do Moinho da Juventude; por Godelieve Meersschaert, psicóloga da Universidade de Leuven, Bélgica, e vogal da Direcção; e por mim, na qualidade de coordenadora da Direcção desta Associação desde Janeiro de 2012.

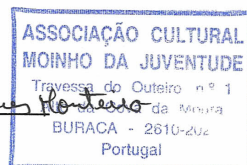
Ficamos a aguardar uma resposta, na expectativa que a nossa proposta possa ser bem acolhida,

Creia-nos, com os melhores cumprimentos,

P'la Direcção,

*Maria Isabel Cabral Marques Monteiro*

(Maria Isabel Cabral Marques Monteiro)



Moinho da Juventude

Associação Cultural Moinho da Juventude - Travessa do Outeiro, n.º 1 Alto da Cova da Moura  
2610-202 Águas Livres, Amadora - Portugal  
Tel.00 351 214971070 FAX: 00 351 214974027  
[dir-moinho@mail.telepac.pt](mailto:dir-moinho@mail.telepac.pt) [www.moinhoda juventude.pt](http://www.moinhoda juventude.pt)

03/01/13

PROJECTOS DE I&amp;D – Orçamento do Projecto

ORÇAMENTO DO PROJECTO - PROJECTOS DE I&D (INVESTIGADORES)  
(PROJECT BUDGET - R&D PROJECTS (RESEARCHERS))

< [Voltar Resultados Avaliação](#)

**Referência do projecto:** PTDC/CPC-MMU/4500/2012  
Project reference

**Financiamento Recomendado:** 183.811,00 €  
Recommended Funding

**Data de início do projecto**  
Starting date

**01-08-2013**

**Orçamento lacrado [ 03-01-2013 19:08:00 ]**

(Todos os valores em €)  
(All values in €)

**Instituição Proponente**  
Principal Contractor

**Universidade de Aveiro (UA)**

Descrição Description	2012	2013	2014	2015	2016	Total
Recursos Humanos Human resources	0	22025	52860	30835	0	<b>105720</b>
Missões Missions	0	2400	12400	16080	0	<b>30880</b>
Consultores Consultants	0	0	2060	2060	0	<b>4120</b>
Aquisição de bens e serviços Service procurement and acquisitions	0	2100	0	0	0	<b>2100</b>
Registo de patentes Patent registration	0	0	0	0	0	<b>0</b>
Adaptação de edifícios e instalações Adaptation of buildings and facilities	0	0	0	0	0	<b>0</b>
Gastos gerais Overheads	0	7376	13464	9795	0	<b>30635</b>
Equipamento Equipment	0	10356	0	0	0	<b>10356</b>
<b>Total</b>	<b>0</b>	<b>44257</b>	<b>80784</b>	<b>58770</b>	<b>0</b>	<b>183811</b>

**Instituições Participantes**  
Participating Institutions

**Associação Cultural Moinho da Juventude (ACMJ)**

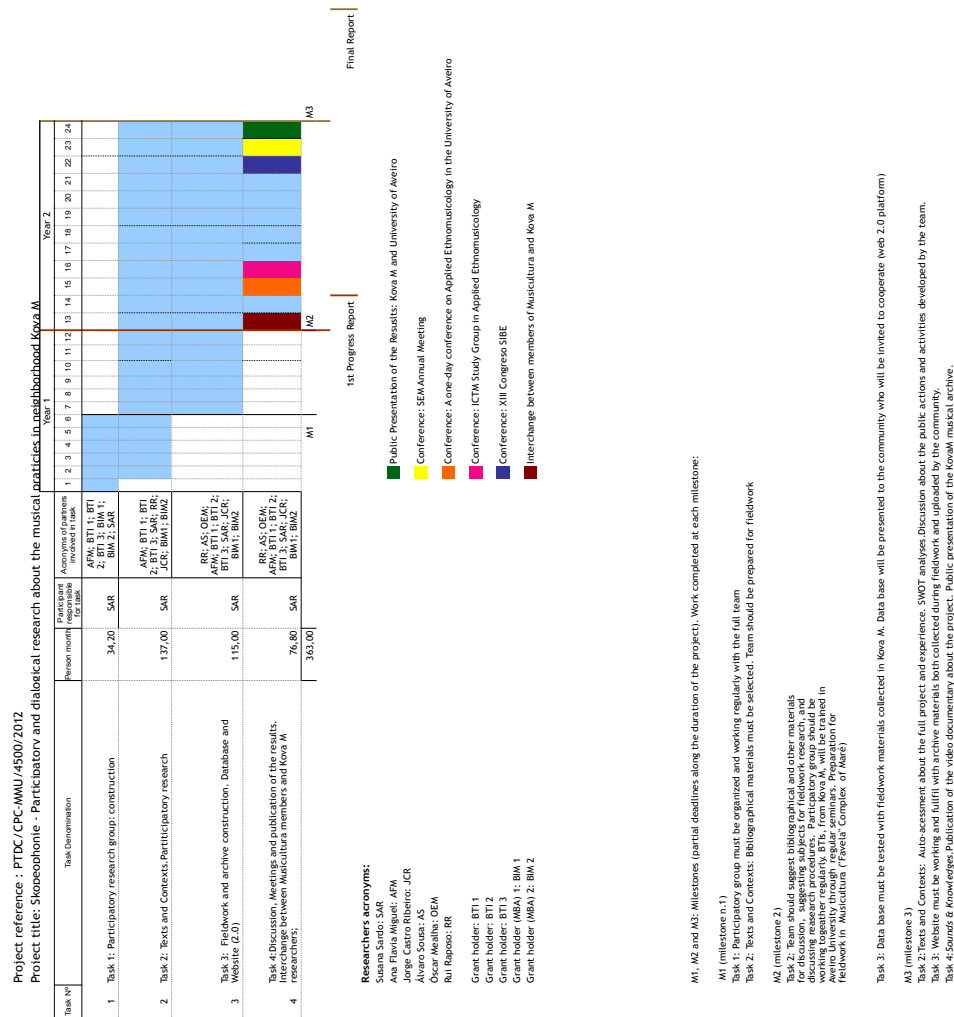
Descrição Description	2012	2013	2014	2015	2016	Total
Recursos Humanos Human resources	0	0	0	0	0	<b>0</b>
Missões Missions	0	0	0	0	0	<b>0</b>
Consultores Consultants	0	0	0	0	0	<b>0</b>
Aquisição de bens e serviços Service procurement and acquisitions	0	0	0	0	0	<b>0</b>
Registo de patentes Patent registration	0	0	0	0	0	<b>0</b>
Adaptação de edifícios e instalações Adaptation of buildings and facilities	0	0	0	0	0	<b>0</b>
Gastos gerais Overheads	0	0	0	0	0	<b>0</b>

[https://www.fct.mctes.pt/fctsig/contents/c030401/orcamento\\_2009.asp?pid=131377&guid={086DF...](https://www.fct.mctes.pt/fctsig/contents/c030401/orcamento_2009.asp?pid=131377&guid={086DF...)

1/2

## Anexo 8 – Orçamento do projeto Skopeofonia





Anexo 9 – Timeline inicial do Projeto Skopeofonia

**Entrevista Musicultura**

**Identificação**

- . Nome
- . data nascimento
- . local de nascimento (sempre foi morador na favela?)
- . endereço (com nome de favela e complexo)
- . género
- . grau de ensino que frequenta
- . toca algum instrumento musical? Pertence a algum grupo de música?

**Entrada para grupo**

- . Quando entrou para o grupo/Quanto tempo ficou/Quando saiu (se se aplicar)
- . (as duas perguntas podem ser unificadas em Como aconteceu a entrada para o Musicultura?) Como soube da existência do grupo? Porque razão entrou?
- . A bolsa que recebe mensalmente é/foi um fator decisivo da sua continuidade?
- . Como evoluiu a sua relação com o Musicultura, desde o primeiro contacto com o grupo até hoje?
- . Quais os motivos mais relevantes que fazem com que ainda esteja ligado ao Musicultura?
- . Qual a importância do Musicultura na sua vida como morador, como estudante ou como cidadão?

**Musicultura**

- . O que é o Musicultura
- . Como classificaria a actividade que o grupo musicultura desenvolve?
- . Faça uma breve descrição das actividades que o grupo tem desenvolvido
- . Como vê a situação atual do grupo Musicultura (após 8 anos de actividade) e previsões faz para o futuro?
- . Quais os aspectos mais positivos e mais negativos da actividade do grupo?
- . Na sua opinião, qual a importância do Musicultura na formação (educação em sentido lato) de jovens moradores em áreas favelizadas?
- . Considera a experiência deste grupo relevante a nível internacional? Porquê?

**Grupo em Portugal**

- . Que conselhos me daria para iniciar um grupo de perfil participativo na Cova da Moura?
- . Quais as maiores motivações para um novo elemento do grupo?
- . Qual deve ser o meu papel no grupo?

**Anexo 10 - Guião de entrevista para os membros do grupo Musicultura**



**Relato das ações que decorreram da intervenção do CIR – Corpo de Intervenção Rápida - no Bairro da Cova da Moura, Buraca, Águas Livres – Amadora - Portugal**

Entre Quinta-feira, 05-02-2015, e sábado, 07-02-2015

**Acontecimentos**

A descrição dos acontecimentos que aqui apresentamos foi elaborada a partir de relatos individuais de várias pessoas que assistiram e/ou participaram em diferentes momentos deste episódio.

Na manhã do dia 5 de Fevereiro de 2015 várias pessoas testemunharam a presença da polícia (CIR) a fazer intervenções em diversas ruas da Cova da Moura, revistando moradores e visitantes do bairro. Através dos seus testemunhos foi possível fazer a reconstituição que agora se descreve e que tem início por volta das 13h30, quando os elementos policiais do CIR se dirigiram para a Rua do Moinho:

1) Bruno Andrade Lopes<sup>1</sup>, 24 anos, estava encostado a uma parede na Rua do Moinho e foi violentamente agredido pela polícia e levado para a esquadra do CIR de Alfragide:

a. As vizinhas, Neusa e Leila Correia, estavam na rua, viram a agressão da polícia ao Bruno e manifestaram a sua estupefacção pelo que estava a acontecer. Elas viram a Polícia a fazer 6 disparos. Colaboradores do Moinho da Juventude ouviram os 6 tiros no escritório da Associação.

b. Jailza Sousa, voluntária no Espaço Intergeracional do Moinho da Juventude, que estava na varanda de sua casa a tirar a roupa da corda, verificou que havia alguns agentes policiais na Rua do Moinho. Ela testemunhou o seguinte: 1) os agentes a revistar as pessoas; 2) um dos agentes a agredir o Bruno com uma chapada e de seguida dois agentes a aproximaram-se do jovem; 3) ouviu as pessoas a gritar e a pedir para não bater no jovem; 4) um dos agentes a avançar em direção a sua casa sobre a qual apontou a arma e disparou por duas vezes (acertando na face de raspão, no seio do lado direito e na coxa do lado direito); 5) no momento que corria da varanda para a

<sup>1</sup> Excerto do relato de 29/07/2013 sobre uma intervenção do CIR no Estúdio da Cova da Moura: ao chegar à esquadra do CIR, uma delegação do Moinho da Juventude encontrou Bruno Andrade Lopes já no exterior, muito impressionado e cheio de dores resultantes das bastonadas da polícia, assegurando-lhes no entanto que “o Tiago está muito pior, bateram tanto nele”. Bruno Andrade Lopes saía da esquadra, sem acusação, antes dos seus companheiros, por ter consigo o Cartão de Cidadão, que entretanto um agente do CIR dobrara e quebrara. O jovem contou que à chegada à esquadra os agentes continuaram a bater e a dar pontapés nos três rapazes. Um dos agentes, de nome Nunes, encostou uma arma ao pescoço do Bruno Andrade Lopes, aterrorizando-o (“vai agora cantar no inferno”) e virando o cano da arma de tal forma que lhe provocou um ferimento no pescoço. Um outro agente, que estava de piquete na esquadra, disse ao colega: “chega, chega de bater”.

porta de entrada, viu o agente a disparar contra 3 raparigas, tendo o seu filho (operado há 2 meses a um tumor no cérebro e que estava dentro de casa) ficado em pânico com o barulho dos disparos.

c. Neusa Correia foi atingida na face, de raspão, com uma bala de borracha.

2) Ao mesmo tempo vários colaboradores do Moinho da Juventude<sup>2</sup> (que se encontravam no intervalo de almoço) e jovens moradores no bairro<sup>3</sup> que se encontravam nas imediações, desdobraram-se em esforços para socorrer, ajudar e compreender o que se estava a passar:

a. socorreram a Jailza Sousa que tinha consigo o seu filho Târsio em estado de pânico pela situação ocorrida. Zulmira Coelho levou Jailza Sousa ao Hospital S. Francisco Xavier, pelas 14h30 onde foi assistida e emitido o relatório das agressões ocorridas (em anexo). Zulmira e Jailza regressaram pelas 16h30.

b. Flávio Almada, Celso Lopes, Miguel Reis, Paulo Jorge, Fernando Veiga e outro amigo do Bruno dirigiram-se à esquadra do CIR de Alfragide para saber do estado de saúde do Bruno, que tinha perdido bastante sangue durante a detenção.

c. Ao mesmo tempo, Rui Jorge Vieira Moniz, 22 anos, formando do curso de jardineiro no AFID, morador do bairro, com necessidades especiais motoras provocadas por um AVC aos 7 anos de idade, operado ao coração em 2002 no hospital de Santa Cruz, operado ao pé em 2007 e à mão em 2014 no Hospital de Sant'Ana em Parede, tinha ido ao MEO em Alfragide, ao lado da esquadra do CIR. Depois de tratar dos assuntos da mãe no MEO voltou para a casa e no caminho perto da paragem do autocarro da esquadra da PSP, ouviu uma sirene e quando virou a cabeça foi abordado por 3 agentes do CIR. Um deles disse: "foda-se, está aqui um amputado, nem dá para correr." Perguntaram ao Rui: "Tu estavas a filmar?", ao que ele respondeu: "Eu estava no MEO". O agente Machado deu-lhe uma cacetada na mão e o telemóvel caiu ao chão. Quando Rui tentou apanhar o telemóvel, o agente deu-lhe um soco e varias chapadas, mandando deitar ao chão e dando muitos pontapés. Levaram o Rui para a esquadra.

---

<sup>2</sup> Zulmira Coelho (responsável pela contabilidade), Flávio Almada (Vogal da Direcção e animador socio-cultural), Celso Lopes (investigador bolseiro da Universidade de Aveiro e animador sócio-cultural do Moinho da Juventude), Eunice Delgado (coordenadora da cantina social), Maria do Rosário Sanches Mendes (coordenadora do CATL) e Manuel Galego (assistente social)

<sup>3</sup> Miguel Ângelo Ramos dos Reis, 18 anos, futebolista nos Olivais, equipado para ir aos treinos de futebol e Paulo Jorge Gomes da Veiga, jogador de basquete, que iria à tarde entregar os documentos para iniciar o trabalho no McDonalds de Monte Abrão

3) Por volta das 15h00, as pessoas que passavam pela esquadra do CIR ouviram tiros e avisaram o Moinho da Juventude. Os responsáveis do Moinho da Juventude contactaram o Alto-comissário do ACM, Pedro Calado, e pediu apoio de advogados.

a. Durante a tarde o Correio da Manhã publicou na net a seguinte notícia:  
<http://videos.sapo.pt/wYSycGMscs2R9VhZnUmV>

b. À tarde o advogado informou que os jovens detidos na esquadra de Alfragide tinham sido levados da Esquadra do CIR para o hospital, em ambulância. As fotos dos jovens testemunham: boca e cara inchada, dente partido, feridas na cara, perfuração das calças e da perna por uma bala de borracha disparada à queima-roupa

c. O advogado informa que os jovens serão ouvidos no Tribunal de Amadora na sexta-feira, dia 6 de Fevereiro de 2015. Bruno foi ouvido no Tribunal de Amadora e no Tribunal de Sintra no dia 06/02 e foi liberto. Os 5 jovens detidos na esquadra de Alfragide foram ouvidos no dia 07/02 no Tribunal de Sintra e foram libertados sob termo de residência e identidade, por volta das 17h30, após o que estiveram no Hospital da Luz até às 23h00 do mesmo dia para fazer análises e RX.

#### **Testemunhos dos jovens que foram detidos**

Testemunho de Flávio Almada (um dos 5 jovens detidos):

Levei o Miguel comigo à esquadra porque achei importante que ele aprendesse como podemos praticar a comunicação não-violenta de Marshall Rosenberg, formação que tivemos com 60 colaboradores do Moinho da Juventude no dia 17 de Janeiro de 2015. No pátio pedi para falar com o Comandante da Esquadra do CIR. Mandaram um tiro à queima-roupa para o Celso. Celso, perplexo, olhou incrédulo para mim, esticou os braços. Mandaram um 2º tiro para o Celso. Os agentes começaram a dar pontapés por todo o lado, a nós 4. Algemaram-nos. Puseram-nos no chão do pátio como animais. Apareceram mais agentes da esquadra da PSP. Ficámos cheios de lama. Deram socos e pontapés. Ficámos com a cara cheia de sangue. Passou um autocarro e houve pessoas que fizeram sinal para pararem com as agressões. Partiram um dente ao Miguel e a mim. Fomos levados para dentro da esquadra. Dentro da esquadra pedi novamente para falar com o Comandante. Informaram-nos que era o Comandante Assunção, ele tinha-nos agredido tanto como os outros. Os agentes foram tão brutos, com uma sede de maldade. Houve um momento que tinha pena deles: da cabeça tão vazia, das frustrações, da falta de amor-próprio. Os agentes ficaram assustados quando se aperceberam que Celso e eu tínhamos emprego. Ficaram assustados com o buraco que tinham feito na perna do Celso. Não me identificava a mim próprio. Não deixaram fazer um telefonema. Não falámos, não



S.E a Ministra da Administração Interna  
Dra. Anabela Rodrigues

Bruxelas, 12 de Fevereiro de 2015

**Assunto: Incidentes na Cova da Moura a 5 de Fevereiro**

*Senhora Ministra*

No seguimento dos incidentes de 5 de Fevereiro de 2015 na Esquadra da Polícia de Segurança Pública de Alfragide, que envolveram agentes da PSP e habitantes do bairro da Cova da Moura, venho expressar a V.Exa. a minha preocupação pelos relatos das vítimas sobre a reacção violenta, cruel e racista por parte das forças da PSP. Além dos relatos da imprensa, recebi relatos de pessoas que reputo da maior confiança e que conhecem as vítimas e o ambiente na Cova da Moura, que me deram conta da sua veemente indignação perante o que aconteceu.

Venho, por isso, solicitar a V.Exa. ser habilitada com as conclusões das investigações que estarão a ser levadas a cabo pela própria PSP e pela Inspeção-Geral da Administração Interna. Penso que seria importante a intervenção de V.Exa. não só quando houver elementos que permitam punir os responsáveis, mas desde já, instando publicamente as forças de segurança, cuja responsabilidade é manter a ordem pública, para que não se prestem a ser encorajadoras da desordem e sobretudo para que não se permitam comportamentos discriminatórios e preconceituosos.

Mais informo V.Exa. de que darei nota deste grave incidente à Comissão Europeia e às instâncias do Parlamento Europeu que seguem as manifestações de racismo, xenofobia e ódio na União Europeia.

*Com o mais cordial cumprimento,*

*Ana Gomes*  
Ana Gomes  
Deputada no Parlamento Europeu

